

Université de Montréal

**La représentation de la collectivité dans la mise en acte du
chant choral sénégalais chez les Sérères noon de Saint
Pierre Julien Eymard de Koudiadiène**

Par Anthony Grégoire

Faculté de musique

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en ethnomusicologie

Avril 2016

© Anthony Grégoire, 2016

Résumé

Portant sur les modalités d'appropriation de la pratique chorale occidentale en milieu catholique chez les Sérères noon de Saint Pierre Julien Eymard de Koudiadiène, au Sénégal, ce mémoire tente de voir pourquoi, et surtout comment les différents syncrétismes agissent sur divers symbolismes sénégalais. Il vise plus particulièrement à comprendre toute l'importance de l'action de la collectivité dans la mise en acte du répertoire choral, et à comprendre comment l'improvisation spontanée en ensemble se construit en situation de performance dans ce qui est appelé ici la *plurivocalité linéaire*. Ce mémoire vise dans cette foulée à décrypter le sens autour de cette pratique spécifique du chant choral et à cerner comment le processus d'acculturation agit sur l'identité culturelle des Sérères noon. Finalement, il vise à dégager les affects en situation de performance de la chorale qui semble détenir un rôle central pour les membres de la paroisse Saint Pierre Julien Eymard de Koudiadiène, et à comprendre et mettre en valeur une pratique musicale et son contexte d'insertion social jusqu'alors peu étudiés de façon systématique.

Mots-clés : ethnomusicologie; Sérère noon; Sénégal; Koudiadiène; Saint Pierre Julien Eymard; chant choral; mise en acte; performance; syntagmatique performancielle, syncrétisme; collectivité; plurivocalité linéaire.

Abstract

On the modalities of appropriation of Western choral practice among Catholic *Sérères noon* of Saint Pierre Julien Eymard of Koudiadiène, Senegal, this dissertation tries to demonstrate why and how different syncretisms act on various Senegalese symbolisms. It aims to understand more particularly the importance of the community in the *mise en acte* of the choral repertoire, and how spontaneous improvisation is built in performance situation in what is called here the *plurivocalité linéaire*. This dissertation is in this vein to decipher the meaning of that specific practice of choral singing and to point how the acculturation process acts on the cultural identity of *Sérères noon*. Finally, it aims to identify affects in performance situation of the choral that seems to have a central role for members of the parish of Saint Pierre Julien Eymard, and understand and enhance a musical practice and its social context of integration hitherto little studied systematically.

Keywords : ethnomusicology; Sérère noon; Senegal; Koudiadiène; Saint Pierre Julien Eymard; choral singing; mise en acte; performance; syntagmatique performancielle; syncretism; collectivity; plurivocalité linéaire.

Table des matières

| | |
|--|-----------|
| Résumé..... | i |
| Abstract..... | ii |
| Table des matières..... | iii |
| Liste des documents supplémentaires | v |
| Liste des figures..... | vii |
| Remerciements | ix |
| Introduction..... | 10 |
| 1 Choix et justification du sujet de recherche | 12 |
| 1.1 État actuel de la recherche sur le sujet..... | 13 |
| 2 Présentation du corpus de recherche | 17 |
| 2.1 De la pratique chorale chez les noons : les éléments constitutants | 17 |
| 2.1.1 Lieux et espaces | 18 |
| 2.1.2 De la voix à Koudiadiène..... | 21 |
| 2.1.3 Des moments où l'on chante..... | 26 |
| 2.1.4 Des acteurs | 26 |
| 2.1.5 De la musique | 27 |
| 2.1.6 De l'institutionnalisation de la pratique..... | 30 |
| 2.1.7 Présentation des ensembles : une tradition à chœurs multiples | 33 |
| 3 Objectifs de la recherche..... | 38 |
| 4 Méthodologie | 38 |
| 5 Éthique de la recherche..... | 43 |
| 5.1 De la pertinence du formulaire d'éthique | 43 |
| 5.2 Des contraintes de la recherche..... | 46 |
| 6 Considérations théoriques..... | 48 |
| 6.1 Le terrain comme « expérience »..... | 48 |
| 6.2 De la notion de tradition | 52 |
| 6.3 De la terminologie (scientifique et vernaculaire)..... | 53 |
| 7 Performer dans une chorale selon les noons : essai d'analyse..... | 57 |
| 7.1 La syntagmatique performancielle..... | 58 |
| 7.1.1 Procédés et constats | 59 |
| 7.1.2 Les syntagmes performanciers..... | 62 |
| 7.1.3 L'analyse des discours : un paradigme dialogique | 79 |

| | | |
|----------|---|-------------|
| 7.2 | Un système d'apprentissage..... | 89 |
| 7.2.1 | L'apprentissage « avec » la foi, avec l'Église..... | 89 |
| 7.2.2 | L'apprentissage « dans » la foi, dans la communauté | 90 |
| 7.2.3 | L'apprentissage « par » la foi, par les compétences | 91 |
| 7.3 | La représentation symbolique | 92 |
| 7.4 | L'appropriation par la « mise en acte » | 95 |
| 7.4.1 | Le répertoire..... | 97 |
| 7.4.2 | Les répétitions..... | 107 |
| 7.4.3 | Les représentations publiques | 108 |
| 8 | Conclusion : Une pratique « singulière »? | 111 |
| 8.1 | Conception sereine du phénomène | 113 |
| 8.2 | La représentation de la collectivité dans la mise en acte du répertoire choral..... | 114 |
| 8.2.1 | De la dérive des répertoires choral et traditionnel | 115 |
| 8.2.2 | De la cristallisation d'un répertoire « virtuel » | 116 |
| 8.3 | Un symbolisme bipolaire | 116 |
| | Entrevues et discussions | 120 |
| | Bibliographie | 121 |
| | Annexe A : Formulaire d'information verbal | i |
| | Annexe B : Formulaire de consentement écrit | iii |
| | Annexe C : Certificat d'éthique de la recherche | v |
| | Annexe D : Messe Na am dam | vi |
| | Annexe E : Credo de la Messe VIII (De Angelis) | vii |
| | Annexe F : Messe française « Babylone » | ix |
| | Annexe G : Jebal la suñu ligeey | x |
| | Annexe H : A boxot ale in | xi |
| | Annexe I : Nangul suñuy jebale | xii |
| | Annexe J : Tamae pong ku binu | xiii |

Liste des documents supplémentaires

Pistes audio :

Piste n° 1 : « Polyphonie dans les chants de psaumes », 14 juillet 2015, Koudiadiène.

Crédit : Anthony Grégoire.

Piste n° 2 : « Kora et psaumes », 4 août 2015, Koudiadiène.

Crédit : Anthony Grégoire.

Piste n° 3 : « Djembe et hochet », 6 janvier 2015, Koudiadiène.

Crédit : Anthony Grégoire.

Piste n° 4 : « Na nu dem ba Betleem », 28 décembre 2014, Koudiadiène.

Crédit : Anthony Grégoire.

Piste n° 5 : « Sanctus », 4 janvier 2015, Koudiadiène.

Crédit : Anthony Grégoire.

Piste n° 6 : « Tamae pong ku binu », 4 janvier 2015, Koudiadiène.

Crédit : Anthony Grégoire.

Piste n° 7 : « Tamae pong ku binu, guitare seule », 4 janvier 2015, Koudiadiène.

Crédit : Anthony Grégoire.

Piste n° 8 : « Cloches, 21 juillet », 2015, Koudiadiène.

Crédit : Anthony Grégoire.

Piste n° 9 : « Cloches, 27 juillet », 2015, Koudiadiène.

Crédit : Anthony Grégoire.

Vidéos :

Vidéo n° 1 : « Prière universelle », 24 décembre 2014, Koudiadiène.

Crédit : Anthony Grégoire.

Vidéo n° 2 : « Credo », 25 décembre 2014, Koudiadiène.

Crédit : Anthony Grégoire.

Vidéo n° 3 : « Jebal la suñu ligeey », 28 décembre 2014, Koudiadiène.

Crédit : Anthony Grégoire.

Vidéo n° 4 : « Messe Na am dam », 10 août 2015, Koudiadiène.

Crédit : Anthony Grégoire.

Vidéo n° 5 : « Le mbilim », 12 juillet 2015, Koudiadiène.

Crédit : Anthony Grégoire.

Vidéo n° 6 : « Enchainement du répertoire », 24 décembre 2014, Koudiadiène.

Crédit : Anthony Grégoire.

Vidéo n° 7 : « Samuel Ndiolène », 18 juillet 2015, Koudiadiène.

Crédit : Anthony Grégoire.

Liste des figures

| | |
|---|-----|
| Figure 1 : <i>Messe chantée n° VIII (De Angelis)</i> , extrait du <i>Credo</i> Source : bibliothèque personnelle, 2015 | 13 |
| Figure 2 : Situation géographique de la région de Thiès, Sénégal Source : http://www.vidiani.com/maps-of-senegal/ (consulté en 2015)..... | 20 |
| Figure 3 : Situation géographique de Koudiadiène Source : http://www.basegeo.gouv.sn (consulté en 2015)..... | 20 |
| Figure 4 : Plaque commémorative de la bénédiction de l'église de Koudiadiène Crédit photo : Anthony Grégoire, 2015 | 22 |
| Figure 5a : Le <i>thiole</i> , le <i>tougouna</i> et le <i>sawaal</i> Crédit photo : Anthony Grégoire, 2015 | 29 |
| Figure 5b : Le <i>thiole</i> Crédit photo : Anthony Grégoire, 2015 | 29 |
| Figure 6 : Instrumentarium de la chorale Crédit photo : Anthony Grégoire, 2015 | 30 |
| Figure 7 : Accompagnement de la chorale à la guitare Crédit photo : Lysandre Beauchemin, 2010 | 47 |
| Figures 8a et 8b : L'église de Koudiadiène Source : Page Facebook <i>Projet Koudiadiène</i> | 60 |
| Figure 9 : Une case au village Crédit photo : Lysandre Beauchemin, 2010 | 60 |
| Figure 10 : Position de la chorale à l'extérieur de la case symbolique de l'église de Koudiadiène Crédit photo : Anthony Grégoire, 2015 | 61 |
| Figure 11a : Un tabouret en « X » Crédit photo : Anthony Grégoire, 2015 | 116 |
| Figure 11b : Un lutrin en « X » Crédit photo : Anthony Grégoire, 2015 | 116 |
| Figure 11c : L'autel en « X » (dédié à la Vierge Marie) Crédit photo : Anthony Grégoire, 2015 | 116 |

*À mes ami(e)s de Kouidiadiène qui m'ont si généreusement
accueilli comme un membre du village,
comme un membre de la famille...
Comme un des leurs : un Sérère noon.*

Remerciements

Mes premiers remerciements iront sans contredit à ma directrice de recherche, Monique Desroches, une professeure formidable qui aura su non seulement m'encourager et me pousser à développer toujours davantage mes réflexions, mais qui aura su aussi se montrer rigoureuse et sévère envers mes idées afin de me pousser à explorer toutes les pistes possibles et imaginables. C'est elle qui m'aura finalement démontré toute l'importance d'appréhender clairement ses idées avant de les exposer. Merci de m'avoir fait confiance jusqu'au bout!

Ensuite vient toute la gratitude que j'ai envers mes ami(e)s de la paroisse de Koudiadiène, sans qui je n'aurais pas pu mener à bien mes recherches sur le terrain. Un immense merci à toute la chorale Saint-Dominique Savio d'avoir participé à la recherche et de m'avoir permis d'enregistrer : sans vous, je n'aurais pas écrit toutes ces pages! Un merci tout spécial à toute la famille Ndiolène pour leur accueil dans la famille : Bou Joseph, maman Colette, Philomène, Jeanne, Marie-Christine, Alice, François et Claudia; papa Vincent, papa Robert et leur famille. Merci aussi à toute la famille de papa Joachim de m'avoir accompagné : mes frères et sœurs, Marie-Noëlle... Merci aux Pères Antoine, Nino et Abraham pour leur ouverture et pour m'avoir permis de faire de la paroisse mon « laboratoire musical »... Une pensée toute sincère aussi aux novices avec qui j'ai passé du bon temps, de beaux moments de divertissement et de recueillement. À tous ces gens : on est ensemble!

Un incommensurable merci à ma famille, qui m'a encouragé dans tout le processus de recherche et de rédaction, sans toujours comprendre réellement pourquoi je m'entêtais à comprendre un phénomène que moi-seul voyait... Particulièrement ma mère, mon père, Joanne, Miky et Alex. Toute ma gratitude à Francis, homme d'exception sans qui toute cette aventure n'aurait eu lieu...!

Enfin, je n'aurais probablement pas pu pousser mes recherches à ce point sans le soutien de Véronique, ma confidente et partenaire de vie, ma meilleure amie... Merci d'avoir pris le temps de réviser avec moi toutes ces pages mais, surtout, merci d'avoir été là, pour moi, à m'encourager et à me supporter dans tout ce que j'aurai pu vivre pendant ma rédaction. Vraiment, je te dois beaucoup... Merci pour tout!

« La société seereer était profondément communautaire. Cela signifie que depuis sa naissance jusqu'à son décès, l'individu était inséré dans un tissu de relations sociales imposées par la collectivité, laquelle devait en faire un être capable de se mouvoir dans la société dont il devait incarner les vertus. »

Ismaila Ciss (2000 : 121)

Introduction

C'est une expérience pour le moins stimulante et qui m'a beaucoup interpellé, lors d'un stage d'initiation à la coopération internationale au Sénégal avec l'organisme Mer et Monde, en 2010, qui se révèle être le fondement du présent mémoire. En effet, je suis parti avec un groupe constitué presque exclusivement de musiciens étudiant au Cégep de Drummondville (2008-10), pour un projet d'aide qui ne se voulait aucunement musical. Si l'on a su bien tardivement que le projet se déroulerait à Koudiadiène, village sérère noon en banlieue de Thiès, c'est tout à fait par hasard que nous avons pu y observer un ensemble choral à quatre voix (SATB) qui constitue le cœur d'une pratique musicale bien implantée dans toutes les sphères de la communauté : liturgie, festivités, tâches quotidiennes, etc. Dès les premiers jours au village, une sorte de partage musical s'est installé, et notre groupe a été invité à intégrer les rangs de la chorale. Mon premier étonnement dans cette expérience fut de retrouver au sein de cette chorale des partitions musicales dans une culture que je croyais bien loin de la mienne, i.e., occidentale. Ma surprise fut encore plus grande d'y retrouver un clavier et une guitare électrique puisque l'organisme de coopération nous décrivait notre milieu de stage comme étant sans trop de moyens, sinon électrifié depuis peu. Guitariste de formation, j'ai alors été invité par les membres du chœur à accompagner la chorale à la guitare; et c'est à ce moment qu'un problème surgit, cette fois face à ma compétence musicale : l'incapacité pour moi d'accompagner la chorale à l'instrument. Pourtant doué pour la lecture musicale, je ne réussis pas à faire concorder partition et chant. Quelque peu intrigué, voire gêné par cette

piètre performance, j'ai décidé de tenter de comprendre ce que je venais de vivre, démarche qui est devenue l'objet central de ce mémoire.

Dès le début de mon terrain, plusieurs questions sont vite apparues quant à la pratique chorale observée dans la communauté. En effet, si les premières observations ont révélé une divergence évidente, lors d'une écoute avec partition, entre la pièce chantée (entendue) et ce qui était inscrit sur la partition, cette situation a rapidement soulevé quelques questions : quelle est la raison d'être d'une partition quand aucun choriste ne semble s'y référer, et surtout, ne pas suivre la notation indiquée sur celle-ci? Comment expliquer ce phénomène? Si une partie du répertoire performé alors ne présentait pas de support écrit, les pièces présentant le texte uniquement n'auraient pas suffi à elles seules pour mettre au jour cette problématique. Déjà, lors des premières observations, la divergence semblait se situer dans les notes. Mais pouvait-elle également se profiler dans ce qu'elles représentaient ou signifiaient pour les choristes de la paroisse Saint Pierre Julien Eymard de Koudiadiène? L'analyse révélera plus tard des éléments de réponse à ces questions, à savoir, le musical *stricto sensu* n'est peut-être pas le cœur de la performance ni sa raison d'être.

Cette expérience s'est avérée capitale pour ma recherche et a commandé trois problématiques spécifiques, soit celle du statut de la partition, celle aussi du statut de la performance *in situ*, et à un niveau plus global, celle du rôle de la collectivité dans la mise en acte du chant choral. Pour approfondir ces questions, d'autres terrains de recherche furent menés, un en décembre-janvier 2014-15 et l'autre en juillet-août 2015 aux lieux mêmes de cette paroisse.

J'exposerai dans les pages qui suivent ce terrain vécu comme une expérience, une de celles qui font ouvrir les horizons, une de celles qui marquent et changent le jeune chercheur que j'étais. Si ce ton très personnel démontre un réel attachement au terrain, à cette expérience tellement enrichissante et humaine, c'est aussi un souci de transparence et d'humilité envers ce terrain de recherche.

Puissent ces pages traduire un portrait sincère et concret d'une pratique musicale réalisée par la communauté sère noon de Saint Pierre Julien Eymard de Koudiadiène que je considère unique et exceptionnelle.

1 Choix et justification du sujet de recherche

Dans cette paroisse de Saint Pierre Julien Eymard de Koudiadiène, l'Église coordonne plusieurs groupes et ensembles socioculturels, notamment la chorale, les scouts, les CVAV (*Cœurs vaillants, âmes vaillantes*), le renouveau charismatique, la Légion de Marie, la Coordination des jeunes, et les enfants de chœur. Tous ces mouvements fondés sur la foi catholique, même s'ils ne sont pas nécessairement à vocation musicale, relèvent du musical d'une certaine façon, en ce sens que le chant demeure le lien qui unifie chaque personne au sein de son groupe pendant qu'il en est membre tout comme à sa sortie. Dans le cadre de cette recherche, cependant, seule la pratique chorale sera abordée sous l'angle de son développement et du rôle qui lui est accordé au sein de la communauté.

Alors que la tradition orale suppose l'absence d'un support écrit tant dans un contexte d'enseignement que lors de la performance, ce terrain présente une première énigme qu'est celle de l'existence ponctuelle de partitions dans une communauté dont les savoirs et savoir-faire s'inscrivent pourtant dans la foulée d'une culture d'oralité musicale. De plus, en situation de performance, les choristes de Koudiadiène semblent, tel que précisé préalablement, ignorer totalement la notation du répertoire, i.e. que la réalisation chantée diverge de ce qui est précisé sur la partition. Le seul élément semblant être rigoureusement respecté est le texte, mais non les notes. Il importe alors de se demander quel rôle joue cette partition dans ce contexte de réalisation : quel est, en d'autres termes, le rôle, la place du chant choral « avec » partition? Cette dernière procurerait-elle, notamment, un statut particulier au choriste?

Observer l'ensemble choral en question mène également à réfléchir sur les modes de représentation de la collectivité dans la mise en acte du chant choral sénégalais tel que pratiqué chez les noons de cette paroisse. En effet, qu'est-ce qui constitue le cœur de cette pratique musicale, et que veulent représenter les villageois dans leurs chants? Une idée, une histoire, une tradition? Ce questionnement amènera également à réfléchir sur le statut de la performance et sur la mise en acte du répertoire dans la définition et l'esthétique du chant choral de cette communauté. On comprendra alors toute l'importance de la collectivité au sein de la pratique du chant choral telle qu'observée à Koudiadiène. L'analyse permettra enfin de mettre en valeur une pratique musicale jusqu'alors peu étudiée de façon systématique. En

effet, aucune recherche ethnomusicologique n'a été conduite à ce jour sur cette communauté au chapitre de leur musique et de leur pratique du chant choral.



Figure 2 - Messe chantée n° VIII (De Angelis), extrait du Credo
Source : bibliothèque personnelle

1.1 État actuel de la recherche sur le sujet

De nombreux ouvrages sont pertinents dans l'étude de la musique en Afrique de l'Ouest, aux niveaux anthropologique, historique et musicologique (entre autres Agawu, 2003; Akpabot, 1972; Arnaud et Lecomte, 2006; Avorgbedor, 2003; Charry, 2000; Chernoff, 1981; Cissé, 2010; Prévost et De Courtilles, 2009; Kadima-Nzuji et Malonga, 2005; Stone, 2005). Parmi ceux-ci, plusieurs traitent des musiques dites « populaires » africaines : *highlife*, *afrobeat*, *zouglou*, etc. Plus près du sujet présenté ici, quelques ouvrages ont été écrits sur la pratique chorale en Afrique du sud, notamment par Gerhard Kubik entre les années 1994-2010. Cependant, la littérature scientifique portant sur la musique traditionnelle en milieu catholique demeure mince, voire quasi inexistante.

Les recherches portant spécifiquement sur les Sérères noon sont plutôt rares. Seuls quelques documents coloniaux font mention des noons, notamment en ce qui a trait à leur

situation et/ou leur différence par rapport aux autres sous-groupes sérères (entre autres, Aujas, 1931; Carlus, 1880; Lanoye, 1961; Pinet-Laprade, 1865; Verneau, 1895; Dulphy, 1939). Quelques lignes à leur sujet se retrouvent aussi au sein de différentes recherches anthropologiques, ethnologiques ou archivistiques portant sur des ethnies proches ou voisines (Gamble, Salmon et Njie, 1985; Becker et Diouf, 1988; Becker, 1985, 1993; Dupire, 1976-94; Ciss, 2000; Ndiaye, 1991; Reverdy, 1967). D'autres études, sur les religions, abordent aussi les différences des Sérères noons par rapport aux autres groupes ethniques (Benoist, 2008; Diouf, 2004; Gravrand, 1975-90; Searing, 2002, 2003; Thiaw, 1991). Plus récemment, des recherches en archéologie, en linguistique et en géographie ont aussi présenté un portrait des ethnies (terminologie proposée par les auteurs cités) présentes au Sénégal, tout en prenant soin d'émettre quelques hypothèses sur la situation socio-historique des noons, sans toutefois les inclure à proprement parler dans leurs études (Thiaw, 2010, 2012; Rasoloniaina, 2000; Ndiaye, 1995, 1996; Buuba, 2005; Lericollais, 1969; Ndiaye, 1991; OLAC, 2015; Ndione, Soukka et Soukka, 1996; Soukka, 2000; Soukka et Soukka, 2001). De plus, quelques sites internet mentionnent la présence des noons, dont le *Seereer Ressource Center* (Joof, 2008), mais sans trop développer à leur sujet. Seules trois notices monographiques ont été rédigées sur les Sérères noon, dont une notice anonyme conservée aux Archives Nationales du Sénégal (ANS : 1G/337, 1910, non consulté), et celles du Révérend Père Tastevin (1933) et du Père Boutrais (1952). À cela s'ajoutent certains écrits inédits qui m'ont été donnés personnellement, plus précisément ceux du doyen Pascal Déthier Dione, professeur retraité de l'Université Cheick Anta Diop (UCAD) ayant travaillé sur l'histoire de la communauté noon, et les notes de terrain du P. Boutrais, missionnaire spiritain ayant servi dans le secteur noon, dans la région de Thiès (manuscrits sans référence et toujours à l'étude).

De ce dépouillement bibliographique, aucun titre ne porte sur les pratiques musicales des Sérères noon. Le présent mémoire tentera dans ce sens de combler ces lacunes et de compléter les études menées antérieurement. Toutefois, dans un souci de concision, je n'aborderai dans ce mémoire que le phénomène choral précédemment mentionné, pratique qui n'est pas d'origine sérère noon, ni même sénégalaise, comme il sera explicité plus loin. Si le but de ce mémoire est de mettre au jour une pratique musicale jusqu'alors non relevée par le domaine scientifique, je précise cependant que cette pratique n'est pas à elle seule

représentative de la culture musicale des Sérères noon de la paroisse de Koudiadiène. Il s'agit là d'une pratique musicale observable à l'église seulement, et en milieu catholique. Des recherches ultérieures devront être menées afin de documenter les autres pratiques musicales que j'ai pu observer durant mes séjours, au nombre de quatre, mais qui ne seront pas abordées dans le cadre de ce mémoire.

Cette recherche relève aussi, avant tout, d'un souhait bien réel de répondre aux interrogations qu'aura pu faire naître mon expérience en 2010 au fil des dernières années. De plus, cette expérience et la relation de proximité que j'aurai pu développer depuis toutes ces années avec les membres de la communauté ont non seulement « guidé » mon projet de recherche, mais ont aussi induit cette posture très personnelle que prendra mon mémoire dans les prochaines pages. À ce titre, ce mémoire se déclinera en huit chapitres. Si cette présentation du sujet de recherche démontre son originalité, et que la revue de la littérature sur le sujet démontre le caractère singulier du phénomène abordé dans ces pages, le deuxième chapitre se veut une présentation plus détaillée du phénomène : le contexte socio-historique encadrant l'implantation de ladite pratique musicale chez les Sérères noon de Koudiadiène, les différents éléments constitutifs de l'ensemble choral, et son déploiement au sein de la communauté. Les chapitres suivants seront ceux des considérations théoriques où je présenterai ma perception du terrain comme « expérience », au sens de John Dewey (2010), tout en y joignant l'apport de l'étude de la performance selon Desroches (2008). Y seront aussi explicitées ma méthodologie, les limites de ma recherche et certaines considérations éthiques que je considère important de mentionner. Le septième chapitre sera celui où j'exposerai l'intégralité de mon analyse selon une proposition personnelle d'un nouveau modèle d'analyse de la performance adapté aux réalités du terrain. Ce nouveau modèle est fondé non pas sur les « outils » complémentaires à la pratique chorale, tels que la partition, par exemple, mais bien sur le discours des pratiquants afin de laisser toute la place aux constituants de ce phénomène. Il sera alors démontré que l'ensemble choral est le lieu même d'un système d'apprentissage complexe où sont aussi véhiculés des symboles particuliers, tout comme un lieu où l'on s'approprie le répertoire dans un processus temporellement étendu. Enfin, le dernier chapitre conclura ce mémoire dans un esprit d'ouverture et d'engagement à poursuivre la recherche avec ces acteurs qui seront devenus, avec le temps, des amis précieux avec qui il me sera

possible, dans un futur rapproché, de mettre au jour des éléments beaucoup plus fondamentaux dans la culture musicale des noons de Koudiadiène.

« “Quand la voix est belle” disent les Sérères “elle n’a pas de maître”. C’est un bien commun, à porter aux quatre vents et à partager. »

Alphonse Raphaël Ndiaye (1995 : 18)

2 Présentation du corpus de recherche

2.1 De la pratique chorale chez les noons : les éléments constitutants

Denys Cuche écrivait que le contexte historique est important dans l’observation de tout phénomène syncrétique parce qu’il permet de comprendre comment se forge l’identité culturelle d’un peuple, celle-ci se construisant et se reconstruisant sans cesse en raison, notamment, des échanges sociaux (Cuche, 2004). Souscrivant à cet énoncé, il m’est apparu fondamental de situer historiquement et géographiquement ceux et celles qui sont au cœur de la pratique musicale étudiée ici, les noons de Saint Pierre Julien Eymard de Koudiadiène, de les mettre, en d’autres termes, en contexte. L’objectif de ce chapitre vise plus précisément à mettre en évidence les impacts, au plan musical, de ce passage d’une culture animiste à une culture postcoloniale catholique syncrétique. Seront alors abordés quelques éléments de croyance animiste démontrant qu’une importance certaine est accordée à la voix chez les Sérères et ce, depuis bien avant l’arrivée des missionnaires catholiques et de la pratique chorale occidentale au Sénégal. Cela favorisera une compréhension plus complète quant à la mise en place de la chorale à Koudiadiène, ainsi qu’à son institutionnalisation comme l’ampleur que prend cette pratique au sein de la paroisse depuis quelques années.

2.1.1 Lieux et espaces

2.1.1.1 Des noons au Sénégal

Il peut paraître hasardeux de présenter une recherche portant sur les seuls Sérères noon parce que la « division ethnique » chez les Sérères, division qui est principalement le fruit de la colonisation (Pélissier, 1966), est complexe et ne fait pas l'unanimité, tant chez les anthropologues et les historiens que chez les noons eux-mêmes. Il existe en effet une multitude de propositions allant jusqu'à l'exclusion même de certains groupes sociaux chez les Sérères. À ce sujet, le Révérend Père Henri Gravrand, anthropologue et missionnaire spiritain chargé de l'évangélisation chez les Sérères du Sine-Saloum, au sud du Sénégal, présentait en 1983 sa propre théorie au sujet des noons : non seulement ils ne seraient pas « sérères », selon lui, mais ils seraient les premiers habitants du Sénégal, les autochtones du pays (Gravrand, 1983). Bien que controversée de par le désaccord que rencontre cette hypothèse sur le terrain, selon mes propres observations, elle aura toutefois été appuyée par certains intellectuels, notamment Léopold Sedar Senghor, rédacteur de la préface de l'ouvrage en question et qui avait auparavant déjà soulevé une certaine antériorité socio-historique des noons au Sénégal avec ses recherches en linguistique (Senghor, 1944). En effet, grâce à son étude étendue de l'harmonie vocalique dans les langues sénégalaises, Senghor mettait déjà en lumière l'état avancé de certains dialectes sérères, dont celui des noons, par rapport à d'autres. Cependant, ce mémoire ne tentera pas de déterminer si les Sérères noon sont ou non les autochtones du Sénégal, mais visera plutôt à mettre au jour le fait de leur différence par rapport aux autres groupes du pays; cette question demeure d'ailleurs toujours ouverte pour des recherches ultérieures.

En outre, une majorité de sources s'allient pour distinguer deux « familles ethniques » chez les Sérères du Sénégal, soit les Sérères *sine* du Sine-Saloum, et les Sérères *saafi* de la région de Thiès à la Petite-Côte. C'est cette dernière famille sérère qui constitue le groupe ethnolinguistique *cangin* (voir présentation au chapitre de la terminologie), et ces Sérères eux-mêmes se subdivisent en cinq « sous-ethnies » : les *palor*, *saafen*, *ndut*, *noon* et *lala* (Dupire, 1992 : 193). S'il est difficile de trouver de l'information sur les Sérères *saafi*, il en est tout autrement avec ceux du Sine-Saloum. À ce chapitre, l'expression « les Sérères »,

couramment utilisée dans l'ensemble des sources, réfère plus souvent qu'autrement au groupe sérère du Sine-Saloum. Dans les autres cas, les auteurs ne différencient pas les groupes et sous-groupes sérères, complexifiant davantage la question. Par ailleurs, compte tenu de ce grand volume d'informations sur les Sérères sine, et comme il sera mentionné au chapitre de la méthodologie, il m'aura été possible, par une triangulation qualitative des données, de comparer les différentes sources portant sur les Sérères et datant de la colonisation à aujourd'hui afin de dresser un portrait socio-historique qui soit le plus complet possible. Si ce portrait n'a toutefois pu être confirmé que partiellement sur le terrain à ce stade de la recherche, un tel portrait, bien que parcellaire, permet tout de même de dresser le cadre d'observation socio-historique de la pratique musicale que j'ai observée à Koudiadiène.

2.1.1.2 Situation géographique

En ce qui a trait à l'occupation géographique des noons, Gamble, Salmon et Njie considèrent aussi que les Sérères, sans distinction toutefois, seraient les premiers habitants du Sénégal, mais ils les situent plus précisément entre le fleuve Sénégal et la Gambie (Gamble, Salmon et Njie, 1985 : 1). De façon plus précise, les noons sont d'un groupe ethnolinguistique que l'on retrouve uniquement dans la région de Thiès (OLAC, 2015). Becker écrivait au sujet des noons qu'ils « sont intégrés à la commune de Thiès ou habitent les environs immédiats de cette commune [et] se répartissent dans les villages périphériques rattachés à la ville (9 villages), et dans les villages faisant partie des arrondissements de Pout (10) et de Pambal (5). Ils sont au nombre de 18 000 environ » (Becker, 1985 : 166). C'est dans cette région de Thiès que le terrain se situe, soit exactement à 12 kilomètres au nord-est de la ville, sur la route de Tivaouane (voir figures 2 et 3 à la page suivante).



Figure 2 – Situation géographique de la région de Thiès, Sénégal
Source : <http://www.vidiani.com/maps-of-senegal/>

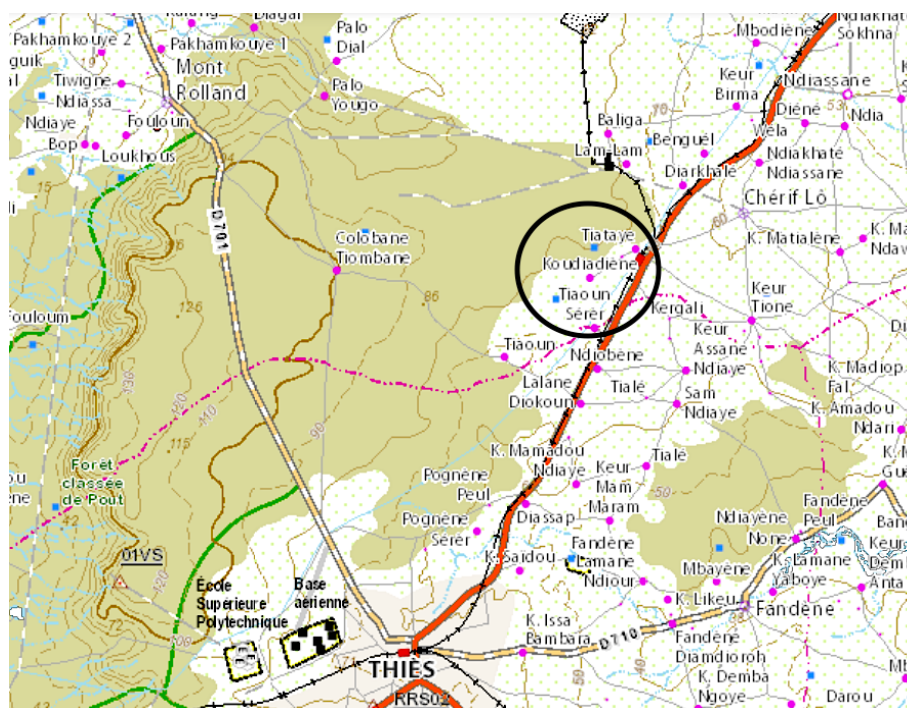


Figure 3 – Situation géographique de Koudiadiène
Source : <http://www.basegeo.gouv.sn>

2.1.2 De la voix à Koudiadiène

2.1.2.1 De l'animisme au catholicisme, ou presque...

Il importe dans un premier temps de mettre en lumière les différentes pratiques religieuses que l'on retrouve sur ce territoire. En effet, si la problématique observée à Koudiadiène s'inscrit dans un contexte de foi chrétienne, la croissance toujours plus accentuée de l'Islam au Sénégal n'aura pas exclu les Sérères puisque, comme le précise Dupire, « on compte chez les Cangin plus de musulmans que de catholiques, mais néanmoins plusieurs cultes animistes se maintiennent. À la différence des Sereer siin, les Sereer cangin – à l'exception des Ndut – sont peu et mal connus » (Dupire, 1992 : 193-95). Effectivement, si les Sérères tendent de plus en plus à adhérer à l'Islam, les noons font figure d'exception et demeurent à ce jour, et selon mes observations, majoritairement catholiques. Ciss mentionnait aussi à ce sujet que :

« les Seereer étaient toujours convaincus qu'être chrétien n'était pas incompatible avec certaines valeurs de la culture locale, que le syncrétisme était une manière de renforcer leur foi en un Dieu Unique, et de mieux se protéger des mauvais esprits. Il n'était donc pas question, pour eux, d'abandonner certaines pratiques. Un tel comportement entraînait leur néantisation culturelle [...] Partout où le Christianisme s'était imposé chez des peuples de culture différente, il se posait la question de la prise en compte des coutumes et usages locaux [afin d'éviter, notamment,] les nombreux cas d'apostasie observés chez les Ndut et chez les Noon. » (Ciss, 2000 : 331-32)

C'est donc dans la foulée de persistance d'éléments animistes dans la foi catholique que s'inscrit la paroisse de Koudiadiène, fondée en 1973 par le Père Paul Signori, sacramentin italien (entrevue avec le Père Antoine Ndong, le 19 décembre 2014) : un projet d'évangélisation fondé sur l'acceptation des croyances des noons qui partageaient alors cette conception d'un Dieu unique. Si l'église bâtie la première année par les sacramentins était une simple case en paille (discussion avec *bou* Samba [papa Vincent] Ndiolène, le 26 juillet 2015), une église plus grande a été construite dès l'année suivante (entrevue avec Louis Ndiolène, le 27 juillet 2015). Enfin, le père Signori aura attendu sept ans pour que l'église actuelle de Saint Pierre Julien Eymard soit construite et achevée : elle fut bénie le 14 décembre 1980, et ses cloches, le 21 mars 1982 (Benoist, 2008). Aujourd'hui, cette paroisse regroupe six villages, soit Koudiadiène, Thiafathe, Thiaoune Loua, Thiaoune Diorà, Lam-Lam et Ndiassane. Tous ces villages ne seront pas abordés dans le présent mémoire, à l'exception de Koudiadiène et

Thiafathe, mais ils participent à la complexification de la problématique qui sera exposée dans les prochaines pages.



Figure 4 - Plaque commémorative de la bénédiction de l'église de Koudiadiène
Crédit photo : Anthony Grégoire

2.1.2.2 De la musique dans des légendes animistes

Si cette recherche aborde un phénomène choral relativement récent et en milieu catholique, l'utilisation de la voix est ancrée chez les Sérères animistes depuis beaucoup plus longtemps. Certaines légendes rapportent que c'est en essayant de communiquer avec Dieu et le cosmos que l'Homme a inventé la parole et la musique. « Ainsi, parole et musique seraient nées des vibrations émanant du magnétisme du corps humain en percussion avec les peaux d'animaux tendues sur des troncs d'arbres creux et desalebasses vidées » (Garba, 2005 : 161). Cette légende démontre à elle-seule tout l'intérêt et l'importance de la communication avec Dieu par le chant. De plus, si l'utilisation du terme « Dieu » (*Kox*) dans les légendes sérères révèle un indice quant à la possibilité de syncrétisme entre animisme et catholicisme, cela permet aussi d'effectuer le rapprochement entre ces croyances qui seront toutes deux, chez les noons du moins, et comme mentionné précédemment, monothéistes (Gravrand, 1987). Enfin, cette légende donne un rôle important au musical dans la communication divine et considère l'acte musical non seulement comme étant participatif, mais aussi collectif. La musique accompagnera tout autant l'*action* que les *paroles* lors de la cérémonie (Aning, 1973 : 19), comme il le sera démontré plus loin, au chapitre de l'analyse.

2.1.2.3 De la parole comme symbole de l'animiste sérère

En plus de la parole et de la musique dans les légendes s'ajoute la parole comme symbole « incorporé », c'est-à-dire *dans* le corps. À cet égard, le corps humain, en raison de la place attribuée à l'Homme dans la précédente légende, symbolise le lieu de naissance de la parole (Camara, 1976 : 247-53). On remarque alors, dans la littérature scientifique touchant l'animisme en Afrique de l'Ouest, que plusieurs organes corporels prennent une importance symbolique dans la pratique musicale du chant : ces organes seront la source de plusieurs expressions linguistiques substituant le mot « parole », expressions rappelant aussi l'importance de la collectivité et de la communauté qui est portée par cette parole. Entre autres, la bouche symbolise la parole au niveau de la communication et du lien entre les êtres humains. Si Camara (1976) insiste sur le fait que cette possibilité de communication par la bouche provoque une attitude profondément méfiante des Malinké à l'égard de cet organe parce qu'il peut aussi créer une « rupture » de la communication, Gravrand affirme que chez les Sérères, la bonne parole bonifie la communauté en tant que moyen d'échange (Gravrand, 1987). Puis, le cou désigne, au sens figuré, non seulement la voix humaine, mais aussi la langue d'un peuple donné. Cet organe représente ainsi la parole dans les sons caractéristiques du langage articulé, au même titre qu'il désignera le bruit caractéristique d'un objet ou d'une chose. Le cou symbolise donc, plus généralement, les sons significatifs produits par l'homme : son message. Enfin, le ventre, dernier organe présenté ici¹ symbolisant la parole, n'est pas considéré comme symbole de la parole, mais bien comme organe « contenant le verbe pour l'empêcher de s'échapper et mettre le désordre » (Camara, 1976 : 252). Par analogie, et comme observé sur le terrain, celui qui maîtrise le verbe se doit de partager cette capacité de communication non seulement *avec* les autres, mais aussi *pour* les autres, en ce sens que le chant, par exemple, deviendra le véhicule par lequel le choriste portera le message de foi de la communauté. C'est donc dire que plus un organe est directement lié à l'émission

¹ Aurait pu aussi s'y retrouver, entre autres, la langue qui, elle, peut rendre un seul et même fait par différentes expressions, introduisant possiblement aussi le mensonge, la méfiance et la défiance dans les rapports humains. La littérature l'associe beaucoup plus au serpent qu'au « sonore » proprement dit à cause de cette possibilité de dédoublement associée à la langue « fourchue » du serpent.

de la parole, plus l'appréciation dont il fait l'objet est forte : le corps porte en son sein le verbe. Toutefois, la personne doit rester sobre et bannir les paroles pour flatter l'imaginaire et les passions (Camara, 1976), afin de mettre sa parole au service de la foi, telle la foi catholique qui utilisera justement cette importance attribuée à la voix et au chant pour initier culturellement la conversion instaurée par les missionnaires. On peut alors déjà imaginer la prégnance de la parole des missionnaires chez les Sérères, allant ainsi à l'encontre de la situation de confrontation basée sur des préjugés entre le colonisateur et le colonisé et que véhicule souvent la littérature scientifique.

2.1.2.4 Du changement du musical suite à l'époque coloniale

À cet égard, la littérature portant sur la période coloniale tend à aborder la confrontation des religions, des croyances, beaucoup plus à partir de la mésentente entre les parties, car les préjugés des colonisateurs envers l'art africain en général rendaient une image de la musique comme étant « insuffisante pour la moralisation [et] inadéquate au recueillement et à l'élévation de l'âme » (Mbandakulu, 2005 : 145); pour le colonisateur, l'Église se devait donc de réformer et d'inculturer les pratiquants animistes. Cependant, et comme nous l'indique Dang, « on the musical level, these readings imply fundamental incompatibility between European-originated forms and authentic African expressivity, dismissing the long history of contact and exchange between these two categories » (Dang, 2014 : 115). En effet, en s'appuyant sur les écrits de Jacqueline DjeDje (1986), Dang nous rappelle que si le contact colonial a pu être rigide, voire extrêmement déshumanisant, il faut dissocier le contact sociopolitique du colonisateur de celui de l'Église, et considérer aussi les textes canoniques et l'histoire générale qui encadrent le sujet observé, de même que le discours des gens sur le terrain afin d'avoir un portrait de la situation qui soit complet, autant qu'il en est possible, et qui tienne compte de tous les points de vue (Dang, 2014 : 115-17). Dans le cadre de la présente recherche, j'aurai pu moi-même confirmer sur le terrain cette différence entre les littératures coloniale et missionnaire. Alors que la première décrit les noons comme une « race » barbare et sauvage (Pélissier, 1966), la seconde les présente comme énergiques et donnant beaucoup d'espoir aux missionnaires (Benoist, 2008). Le contact avec les spiritains et les sacramentins chez les noons a donc été plutôt aisé et dans une

certaine compréhension réciproque permise notamment par la concordance entre les différentes croyances (Ciss, 2000).

De plus, après l'indépendance du pays le 20 août 1960, l'Église catholique y sera dirigée à partir de 1962 par le Cardinal Hyacinthe Thiandoum, sénégalais natif de Popounguin (Benoist, 2008 : 419). Si Prévost et de Courtilles (2009) nous rappellent que c'est avec les missionnaires catholiques que le chant choral s'est implanté en Afrique de l'Ouest, c'est sous la gouverne de Mgr Thiandoum que les chants et hymnes à quatre voix en langues vernaculaires ont été intégrés au culte et se sont répandus au sein de toutes les paroisses catholiques du Sénégal (Benoist, 2008; Dang, 2014). Cette époque coïncide avec le Concile Vatican II (1962-65) qui, de par la nouvelle ouverture de l'Église envers les croyances vernaculaires, encourage l'adaptation du culte aux us et coutumes traditionnels, notamment en ce qui a trait à la langue, aux particularités culturelles et à l'utilisation des instruments de musique (Dang, 2014). Cette période est donc marquée par la démocratisation du salut (*salvation*) et par la création dans la foi chrétienne d'un nouvel espace permettant non seulement d'accueillir la différence, mais aussi d'adapter certains symboles traditionnels au sein de cette croyance, ainsi que le rappelle à juste titre Dang quand elle écrit que : « multiple ethical codes and spiritual paths may coexist like polyphonic layers upon each other—like a four part harmony in which each voice enunciates a melodic contour of divergent yet fundamentally interrelated musical veracity » (Dang, 2014 : 122).

Enfin, en Afrique, les pratiques musicales traditionnelles sont généralement liées à des manifestations extramusicales, comme c'est le cas ici. Cela oblige une observation non pas sur un seul mode d'expression artistique, ou du moins pas *uniquement* sous cet angle, mais comme des événements sociaux et musicaux. Comme on le verra au chapitre suivant, cette conception a été retenue parce que cette musique se caractérise par un lien indissociable entre la vie quotidienne, l'environnement et les sujets pratiquants : elle est en ce sens, et comme il sera démontré au chapitre de l'analyse, fonctionnelle. La pratique chorale sera donc rapidement associée, chez les noons, à la routine quotidienne.

2.1.3 Des moments où l'on chante

Dans les faits, si la chorale anime le quotidien de la paroisse de Koudiadiène, elle le fait en respectant le calendrier de la liturgie catholique où chaque jour de l'année est attribué à un Saint patron ou à une Sainte, où chaque lecture de la messe est prévue par le Vatican pour toute l'année, etc. C'est l'intégralité de la liturgie qui est chantée durant l'année : on chante les psaumes et les lectures lors des messes matinales à tous les jours (**piste associée – Polyphonie dans les chants de psaumes**); on chante pour la Toussaint, pour l'Ascension, l'Assomption, et autres fêtes; on chante ainsi lors des dates importantes du calendrier catholique, mais également lors de moments tels que la naissance et la mort du fondateur de la Congrégation, la date de fondation de la paroisse de Koudiadiène, etc. La liturgie au quotidien se doit aussi d'être soutenue par le chant et ce, durant toute l'année : c'est là le rôle d'une chorale à Koudiadiène. Gabriel Nango Tine, apprentis maître de chœur, me disait justement qu'une chorale, pour les membres de la paroisse, voire au Sénégal plus largement, « ne pouvait pas ne pas être liturgique » (entrevue du 15 juillet 2015). Et il en est de même pour le déroulement de la messe pendant laquelle le chant est omniprésent, de l'introït à la sortie de l'église, et le répertoire doit concorder avec les lectures du jour du Testament, de l'Évangile et du Graduel, avec l'homélie du père, etc. J'ai noté cependant, lors des messes auxquelles j'ai assisté, que la chorale n'a jamais chanté une messe complète écrite pour l'intégralité de la célébration; au plus, j'aurai entendu certains mouvements d'une même messe tels que le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Sanctus* et l'*Agnus*. Il s'agit plutôt d'un répertoire différent pour chaque messe et construit à partir du corpus de la paroisse et adapté aux lectures du jour. Ce dernier point sera abordé plus loin.

2.1.4 Des acteurs

La pratique chorale dépend également de la participation active de plusieurs acteurs qui détiennent différents rôles. D'un côté, il y a les interprètes ou performeurs, soit les choristes, les apprentis, et les chefs/maîtres de chœur; et de l'autre, on retrouve l'auditoire ou les récepteurs. Les choristes choisissent habituellement d'intégrer la chorale dès leur jeune âge, et l'ensemble sera l'objet d'une modulation visant un meilleur encadrement selon différents groupes d'âges afin de permettre aux choristes de développer un sentiment d'appartenance à

l'ensemble. Hommes et femmes, jeunes comme moins jeunes, peuvent cependant intégrer les rangs de la chorale et ce, en tout temps. Aussi, certains choristes démontrant une volonté particulière pour un apprentissage plus approfondi de la musique chorale peuvent faire une demande aux maîtres de chœur qui, s'ils acceptent, deviennent des mentors pour l'apprentissage de la direction chorale. Ces apprentis maîtres de chœurs se voient alors formés à déchiffrer des partitions, ainsi qu'aux différents instruments accompagnant la chorale (voir plus loin). De plus, ce statut de transition amène la possibilité de devenir chef de chœur de la *Petite chorale* (voir plus loin la présentation des ensembles). Les derniers performeurs observés à Koudiadiène sont les maîtres de chœur, généralement au nombre de six ou sept. Ce sont eux qui assurent la direction de l'ensemble et la transmission du répertoire, tout comme la gestion du corpus de la paroisse. Ils peuvent avoir ou non une formation spécialisée en musique, notamment celle du Conservatoire de Dakar, ou avoir suivi l'instruction d'un autre maître de chœur à titre d'apprentis. Enfin, il y a les récepteurs parmi lesquels figurent les membres du clergé, soit le curé et le vicaire, et les membres de la communauté des six villages de la paroisse. Comme il sera démontré plus loin, ces récepteurs, si j'ai décidé de leur donner cet attribue, ne demeurent pas moins des acteurs déterminants dans le déroulement de la bonne performance de la chorale, notamment de par les attentes et conduites d'écoutes régissant cette performance.

2.1.5 De la musique

2.1.5.1 Des voix

Au sujet de la description des voix de l'ensemble choral observé à Koudiadiène, je renvoie d'emblée à la formation chorale occidentale à quatre voix constituée en soprano, alto, ténor et basse (SATB). Le nombre de choristes au sein de la chorale n'est pas fixe et varie grandement en fonction de la période de l'année, et ces derniers intègrent les rangs de l'ensemble sur une base volontaire. Cependant, le répertoire de l'ensemble demeure polyphonique en tout temps. Les rares occasions où l'homophonie a été entendue sur le terrain

relèvent de pièces musicales précisément associées à une demande d'intercession en faveur de la communauté, telle que la *Prière universelle* qui est d'ailleurs chantée avec l'intégralité des paroissiens, ou encore lorsqu'un groupe de choristes *intone*² la partie initiale d'une pièce, intonation qui sera suivie immédiatement par le chœur en polyphonie. Toutefois, j'ai noté que selon le contexte liturgique, cette intonation en homophonie chantée par le chœur peut se substituer au chef de chœur ou au père célébrant la messe et qui agissent alors à titre de solistes.

2.1.5.2 Des instruments

Au chapitre de l'organologie, il est nécessaire de préciser la terminologie de certains instruments de musique utilisés au sein de l'ensemble choral, notamment les *tam-tams*, dont le nom est attribué par les noons à leurs tambours traditionnels. Ce nom renvoie à une famille de quatre membranophones frappés simultanément avec une main et une baguette, littéralement une branche que l'on aura arrachée à son arbre avant de jouer sur l'instrument. Tous les tambours sont à une membrane et se déclinent comme suit, allant du plus petit au plus gros : *thiole*, *tougouna*, *sawaal*, et *mbembeg*³ (entrevue avec Joseph Pâté Tine, le 12 août 2015). Cependant, ces noms ne sont pas nécessairement sus par tous les noons, la plupart les connaissant mieux sous leur nom wolof qui rappelle davantage les tambours *sabar* des wolofs : *tiol*, *talbatt*, *nder* et *mbeung mbeung* (Penna-Diaw, 2005). Les figures 5a et 5b (page suivante) montrent ces différents instruments, à l'exception du *mbembeg* qui n'était pas utilisé lors des performances de la chorale à l'église.

² L'*intonation*, dans la liturgie, est la partie initiale d'une œuvre musicale, chantée par un soliste ou un groupe de choristes pour annoncer l'entrée du chœur.

³ Ces noms m'ont été communiqués dans une graphie « francophone », dite « pour mieux comprendre la prononciation »; cette graphie sera donc conservée ici puisque l'orthographe réelle n'a pu être retrouvée. Voir au sujet de la langue le chapitre suivant concernant la terminologie.



Figure 5a - Le *thiole*, le *tougouna* et le *sawaal*
Crédit photo : Anthony Grégoire



Figure 5b - Le *thiole*
Crédit photo : Anthony Grégoire

En somme, au plan de la forme et de la structure, la facture de ces instruments se situe à la croisée entre le *djembe* et le *sabar*, et il en est de même pour la technique de jeu. Le premier est un membranophone frappé avec les mains dont la caisse en forme de gobelet est taillée en une seule pièce et sur laquelle est tendue une seule peau à l'aide de cordes tressées (Provost, 2016 : 51-52). La taille de cet instrument varie selon l'artisan-sculpteur et la provenance de l'instrument (idem). Le second est aussi un membranophone à membrane unique, frappée cette fois avec une main et une baguette, mais dont la peau est tendue grâce à des montants insérés dans les parois du fût (Penna-Diaw, 2005). La peau des tam-tams sérères est attachée à des montants insérés dans les parois du fût, par des lanières de cuir⁴, et on accorde l'instrument en le frappant simplement sur le sol afin de faire entrer ou sortir les montants qui tendent la peau lorsqu'on les insère davantage, et la détendent lorsque retirés partiellement.

Si ces tam-tams se retrouvent fondamentalement dans le répertoire de la chorale et revêtent une grande importance dans la performance, il est possible aussi d'ajouter à ce nombre un *djembe*, selon la présence de l'instrument ou non sur les lieux, sans plus de justification. À ces tambours se joignent une guitare électrique de marque Ibanez et un clavier électronique Yamaha, tous deux branchés à un amplificateur bricolé dont la marque m'est

⁴ Les tam-tams observés à l'église de Koudiadiène montrent cette méthode d'attachement de la peau aux montants, mais plutôt avec de la corde de nylon, comme celle utilisée pour tendre la peau du *djembe*.

inconnue. Un sistre accompagne aussi la chorale; le sistre est un petit idiophone dont le son est produit par secouement où plusieurs disques de métal s'entrechoquent en glissant sur une tige (Dournon, 2007). La place et l'importance de ces instruments seront abordées plus en détails au chapitre de l'analyse, au point de l'instrumentarium.



Figure 6 - Instrumentarium de la chorale
Crédit photo : Anthony Grégoire

2.1.6 De l'institutionnalisation de la pratique

En 2010, mes premières observations faisaient état d'une seule chorale pour Koudiadiène et Thiafathe⁵; je n'avais pas alors relevé la présence d'autres chorales dans les autres villages de la paroisse. Aujourd'hui, il en va différemment : la paroisse ne dénombre pas moins de six chorales pour accompagner ses quelques 2 000 paroissiens dans la liturgie. À cette multiplication des ensembles s'ajoute l'institutionnalisation de la pratique chorale dans un système de gestion complexe et à une échelle qui dépasse de beaucoup les limites mêmes de la paroisse de Koudiadiène. La paroisse participe donc ainsi à l'expansion de la pratique chorale. Je présenterai dans cette foulée certains organes importants de la structure

⁵ Dans les faits, j'aurai logé, lors de tous mes passages au Sénégal depuis 2010, à Thiafathe, mais ces deux villages sont si près que leur seule réelle délimitation géographique est l'église elle-même : d'un côté, Koudiadiène, et de l'autre, Thiafathe. D'ailleurs, si la paroisse porte le nom de Koudiadiène, c'est uniquement parce que c'est ce village qui aura vendu ses champs pour la construction de l'église.

gestionnaire de la chorale basée sur l'auto-administration et le bénévolat au sein de l'Église, ainsi que les ensembles que j'ai observés (au nombre de quatre, à Koudiadiène et Thiafathe⁶).

2.1.6.1 Le bureau de la chorale

Le bureau de la chorale est un comité administratif constitué d'un président, d'un vice-président, d'un trésorier et d'un secrétaire, élus par l'assemblée générale des choristes et pour un mandat d'environ deux ans. Seule restriction : ces membres doivent impérativement être également membre de la chorale ou être chef de chœur. Le rôle de ce bureau concerne la gestion financière de l'ensemble. En effet, théoriquement, pour intégrer la chorale, chacun des membres devrait défrayer un coût d'inscription de 1000 Francs CFA (environ 2,25\$) pour la production d'une carte de membre prouvant son adhésion au mouvement choral et ce, renouvelable annuellement. Dans les faits, quiconque le veut bien peut intégrer l'ensemble, gratuitement, à la condition de faire acte de présence aux répétitions et de connaître le répertoire assez bien pour l'interpréter à la messe du dimanche. Au final, le bureau s'occupe plutôt des rentrées d'argent provenant principalement des concerts donnés par la chorale et du financement par l'Église, et veille à gérer les dépenses, le cas échéant, notamment la reproduction de partitions, l'achat de pochettes pour les choristes, etc.

2.1.6.2 Le Collège des maîtres de chœur

Le Collège des maîtres de chœur demeure un organe institutionnel moins bien compris pour ma part, puisque mes entrevues l'ont dépeint comme étant plutôt mobile et malléable dans sa composition. Lors d'une entrevue réalisée le 15 juillet 2015 avec Gabriel Nango Tine, sa composition était « d'environ six ou sept membres », et on ne savait pas précisément quels chefs de chœur en étaient membres, voire simplement qui détenait la fonction de chef de chœur à la paroisse. C'est le Collège qui gère le corpus musical de Koudiadiène, notamment via l'archiviste de la chorale, Wilfrid Amos Tine. Le Collège sélectionne et forme également les apprentis, au nombre plus ou moins variable et parmi les choristes montrant un certain

⁶ Pour ces mêmes raisons de proximité, ces deux villages ont une concentration de leurs activités qui est commune au quotidien, comme la liturgie et les pratiques qui en découlent, notamment la chorale.

intérêt pour le processus d'apprentissage que le titre demande; ce point sera abordé plus en détail ultérieurement. Les maîtres de chœur ont donc la tâche d'enseigner la musique aux choristes voulant diriger l'ensemble : ces apprentis apprennent alors à déchiffrer les partitions, à diriger l'ensemble et à apprendre à jouer les instruments accompagnant l'ensemble (tam-tams, sistre, clavier et guitare). De plus, théoriquement, il revient au Collège de soumettre tout membre voulant intégrer la chorale à une audition permettant le classement de tous et de toutes selon le pupitre adéquat suivant le registre de leur voix. Dans la pratique, cette audition n'existe pas ou, plutôt, un ajustement *peut* être fait en cours de route, le cas échéant. Toutefois, pour des raisons qui seront abordées plus loin, faire passer un choriste d'un pupitre à un autre parce que sa voix n'y serait pas adaptée serait une erreur et remettrait fortement en doute les compétences de ce choriste, c'est pourquoi un tel changement, bien que possible, demeure peu probable. Enfin, les maîtres de chœur principaux, nommés parmi les maîtres de chœur, sont souvent ceux qui ont le plus d'expérience ou à qui l'on attribue le plus de compétences (ce point sera abordé au chapitre de l'analyse). Ces derniers doivent obligatoirement siéger au Bureau du *Cocholidon*.

2.1.6.3 Le Cocholidon

Le *Cocholidon* (prononcer *Cof[k]olidon*), i.e. la Coordination des chorales liturgiques du Doyenné nord, est un regroupement bénévole résultant de l'association des différents maîtres de chœur principaux de tous les bureaux du Doyenné nord, constitué de six paroisses : Koudiadiène, Diassap, Fandène, Pandiénou/Léhar, Mboro et Mont-Rolland. Le rôle de cet organe, qui semble être à la tête complètement de la hiérarchie administrative, est en fait beaucoup moindre à ce qu'il n'y paraît et concerne essentiellement la coordination d'un événement annuel où toutes les chorales du doyenné se rencontrent pour la préparation d'un grand concert. Il s'agit de quelques jours d'échange et de mise en commun des répertoires, et pendant lesquels un répertoire commun est répété pour la mise en place d'un grand concert public. Cela représente beaucoup plus que la seule dynamique paroissiale puisque, si l'on retrouve des Sérères noon au sein des paroisses de Koudiadiène, Diassap et Fandène, ce n'est pas le cas des autres paroisses : par exemple, ce sont les Sérères lala qui sont de la paroisse de Pandiénou, au Léhar, et les Sérères ndut sont à Mont-Rolland. De plus, si la majorité des échanges sont faits en wolof, langue véhiculaire la plus utilisée au Sénégal avec le français,

c'est qu'il n'y a pas d'intercompréhension entre ces différents dialectes sérères. C'est donc littéralement un événement interculturel qui permet d'enrichir à chaque année les choristes qui, en vieillissant, développent un sentiment d'appartenance au groupe choral, groupe qui ne cesse de s'adapter depuis mon premier passage à Koudiadiène, en 2010, notamment par la multiplication des chœurs.

2.1.7 Présentation des ensembles : une tradition à chœurs multiples

Très tôt, les enfants du village sont orientés vers un ou l'autre des mouvements initiés par l'Église de la paroisse de Koudiadiène. Il s'agit là pour eux d'un choix personnel et qui peut changer en cours de route. Cependant, les jeunes choisissant d'intégrer les rangs de la chorale, contrairement aux autres mouvements davantage axés uniquement sur les jeunes, s'inscrivent non seulement dans un mouvement musical, mais dans une série d'ensembles choral se substituant l'un à l'autre et ce, si la personne le désire, pour toute sa vie par la possibilité de changer d'ensemble au sein de ce mouvement. C'est véritablement ce qui distingue le mouvement choral des autres mouvements : il se divise en sous-ensembles pour une meilleure adaptation aux choristes et la création d'un sentiment d'appartenance plus fort selon le groupe d'âge⁷.

2.1.7.1 La Petite chorale

Le premier ensemble choral qu'il est possible d'intégrer aujourd'hui est la *Petite chorale*, de son vrai nom la Chorale Sainte Cécile. Si cet ensemble n'a pas été observé en 2010, c'est que sa création remonte en 2011 par Louis-Gabriel Tine, alors maître de chœur⁸ (entrevue avec Louis Ndiolène, le 27 juillet 2015). Cet ensemble récent est toujours saisonnier, pour l'instant du moins, pendant l'hivernage parce que c'est la période de l'année où tous les enfants sont à la maison; le reste du temps, ils sont à l'extérieur du village, à l'école. La *Petite*

⁷ Pour des raisons d'espace et de concision ne pourra être abordée cette notion de groupement par générations d'âges, malgré toute l'importance qu'elle détient sur le terrain, notion aussi présentée en détails dans la littérature scientifique portant sur les Sérères du Sine-Saloum.

⁸ Malheureusement décédé prématurément en 2013... Paix à son âme pour l'éternité.

chorale chante à la messe du vendredi, à 18:30, et répète généralement les lundis ou mardis, ainsi que les jeudis, et tous les choristes de cet ensemble sont âgés entre environ 13 et 18 ans. Au-delà de 18 ans, les choristes sont dirigés vers la grande chorale, sans toutefois que cet âge précis ne soit nécessairement la règle du passage à la majorité, comme il sera explicité au chapitre de l'éthique de la recherche.

2.1.7.2 La Jeune chorale

Documenter cette chorale n'a pas été de tout repos. Effectivement, lors de mes premiers contacts avec l'ensemble, on m'en parlait comme étant la *Grande chorale*, sans donner plus de détails. Ensuite, j'ai remarqué l'inscription « Chorale Saint Dominique Sa[l]vio »⁹ sur les pochettes de certains choristes, et ce n'est qu'au fil de mes entrevues que j'ai compris. Il ne s'agit pas de la *Grande chorale*, mais bien de la *Jeune chorale*. Le nom de l'ensemble aura été littéralement « oublié » dans le passé, pour des raisons inconnues de mes informateurs, et ce n'est que récemment, il y a trois ans plus précisément, que son nom a été remis au jour et ce, grâce à M. Pierre Tine, « [celui] qui fait les annonces à la messe » (Louis Ndiolène, idem). La date de fondation de cet ensemble n'a pas pu être retrouvée, mais il est certain qu'elle remonte à plusieurs années, avant même la naissance de bon nombre de mes informateurs, soit plus de 30 ans. Tous les choristes de cet ensemble sont âgés d'environ 18 ans et plus. Aussi, les jeunes quittant le village pour leurs études ne pouvant plus s'impliquer dans les différents mouvements de l'Église, il y a eu dédoublement de l'ensemble : la création d'une sorte de « chorale particule » de Saint Pierre Julien Eymard, à Thiès et à Dakar, et dont l'obligation d'intégration est en vigueur depuis au moins 1998 (Louis Ndiolène, idem). La délocalisation de cet ensemble choral permettait ainsi de faire respecter la volonté de l'Église de voir ses membres intégrer ses mouvements même à distance, à l'extérieur de la paroisse. La *Jeune chorale* chante à la messe du dimanche, à 9:30, et répète généralement les mercredis, et

⁹ La raison de cette lettre entre crochets témoigne d'une incertitude concernant le nom de cette chorale : bien que le nom du Saint homme soit Dominique Savio, sur certaines pochettes était inscrit « Salvio », sur d'autres « Savio »; même les membres de la paroisse oscillaient entre les deux. Pour la présente recherche, c'est « Saint Dominique Savio » qui sera retenu pour maintenir la graphie du nom du saint homme.

les samedis avec la chorale de Lam-Lam et Ndiassane. Plus de répétitions peuvent aussi être prévues en préparation d'événements particuliers.

2.1.7.3 La Grande chorale

La *Grande chorale* est un ensemble dont j'ai appris l'existence tardivement, vers la fin du mois de juillet 2015. D'ailleurs je ne l'ai pas observé *officiellement*, c'est-à-dire que l'ensemble que j'ai observé présentait toutes les caractéristiques de la *Grande chorale* dont on me parlait, sans pour autant l'être selon les membres de la communauté. Il s'agit d'un chœur constitué « des papas et des mamans » qui chantent (entrevue avec Gabriel Nango Tine, le 15 juillet 2015); l'âge des membres de cette chorale peut être estimé alors entre 40 et 60 ans. Cet ensemble, selon Gabriel, est une chorale grégorienne à une seule voix. Cette chorale des aînés est ponctuelle et se produit selon les temps libres de ses constituants. En fait, les entrevues ont démontré qu'un nombre restreint de personnes connaissait l'existence de cet ensemble, mais personne ne l'a encore vue ou entendue. Aussi, on m'a parlé d'une certaine gêne ou malaise vis-à-vis de cet ensemble chez les aînés, comme si faire de la chorale avait une fin vers l'âge de 50 ans et que c'était les jeunes qui devaient prendre la relève. Cette situation ne m'a pas été expliquée, mais la réponse à cette question se situe selon moi dans la fonction de l'ensemble choral qui, comme on le verra plus loin, relève d'un système d'apprentissage axé sur les jeunes. Au final, l'ensemble correspondant que j'ai pu observer lors des funérailles d'un membre du village, à l'église, était un ensemble constitué uniquement d'hommes plus âgés, chantant majoritairement des mouvements de messes latines en homophonie. Lorsque j'ai posé la question à savoir si cet ensemble était bien la *Grande chorale*, on m'a répondu que non; ce n'était que des « papas » qui avaient accepté de former un chœur pour célébrer le départ d'un des leurs.

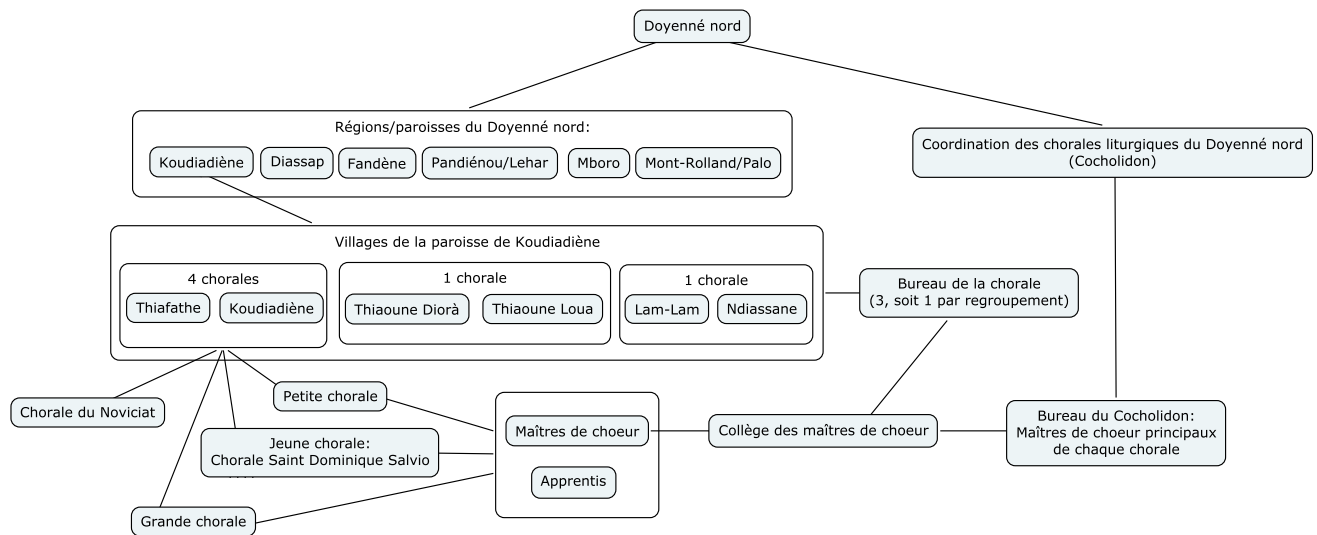
2.1.7.4 La chorale du Noviciat

Ce dernier ensemble choral fait figure d'exception à la paroisse de Kouidiadiène puisque ne relevant pas de l'Église, mais bien du Noviciat « Le Cénacle », institution interafricaine sous la tutelle de la Congrégation du Saint Sacrement. Bien que différent des autres, cet ensemble participe aussi à l'enrichissement du phénomène de par l'origine des membres qui le constituent. Effectivement, les novices en formation proviennent de plusieurs

pays, notamment du Sénégal, de la République Démocratique du Congo, des Congo Brazzaville et Kinshasa, de l'Ouganda, du Cameroun et du Mozambique. C'est donc de tous ces pays que s'enrichit la tradition chorale au Noviciat, et il en résulte des performances très différentes des autres, notamment de par la présence de voix d'hommes uniquement, par l'utilisation de la kora pour accompagner les psaumes, entre autres (**piste associée – *Kora et psaumes***), et des djembés et hochets pour accompagner les chants (**piste associée – *Djembé et hochet***). Dans le cadre de cette recherche, j'ai pris la décision d'exclure cet ensemble choral de l'analyse syntagmatique de la performance à cause de sa différence, tant au niveau de sa musicalité que de sa constitution, bien que cette différence au sein de la paroisse contribue grandement à l'expansion du corpus performé à Koudiadiène. La chorale du Noviciat s'exécute lors des messes des mardis et jeudis matin, dès 6:30, à la paroisse, et lors d'événements spéciaux comme la messe du 1^{er} janvier 2015 où elle aura remplacé la chorale Saint Dominique Savio.

Sinon, bien que ces différents ensembles aient des rôles bien distincts, certains événements ponctuels peuvent permettre leur rassemblement lors d'une performance conjointe où les chorales offrent une prestation à tour de rôle, comme c'est le cas pour les festivités patronales dont certaines se voient attribuer une plus grande importance dans la liturgie de par l'association des villages de la paroisse à un Saint patron. J'ai d'ailleurs pu assister à un concert choral donné le samedi 1^{er} août 2015 pour la Fête patronale de la paroisse et où tous les chœurs auront chanté, à l'exception de la *Grande chorale*. Il s'agit donc d'un phénomène à chœurs multiples partageant un seul et même répertoire, à l'exception de la Chorale du Noviciat, et au sein duquel chacune de ces chorales détient une part active dans la problématique présentée ici : la divergence entre un chant et sa partition est observable pour chacun de ces ensembles. L'analyse syntagmatique de la performance permettra de rendre compte de cette divergence, tout en considérant la pratique chorale comme étant le résultat de cette expérience d'appropriation socio-historique. En somme, si être membre de la chorale ne tient qu'à une simple décision prise au début de l'adolescence, être choriste peut devenir la vocation d'une vie, « pour l'amour du chant » (idem). Si le phénomène choral observé en 2010 à Koudiadiène s'est complexifié de par son institutionnalisation et la multiplication des ensembles, c'est forcément dû à l'expérience fusionnelle des missionnaires catholiques avec

les noons qui ont fait de la chorale une pratique musicale adaptée à leurs besoins et selon leur conception de ce que devrait être une chorale liturgique à Kouidiadiène. En somme, il est possible de schématiser ainsi cette structure administrative de la chorale :



3 Objectifs de la recherche

La présente recherche vise une compréhension éémique du phénomène choral observé à Koudiadiène, pratique musicale créée dans un contexte d'acculturation et de syncrétisme fondé sur des événements importants qui auront contribué à bâtir l'identité culturelle des Sérères noon, tels que les mouvements migratoires, la colonisation, l'esclavage, etc. Elle tente aussi de déceler et de cerner ce qui est réellement représentatif de ces manifestations musicales différentes d'une même œuvre lors de l'audition, mais tenues pour identiques et bel et bien représentatives de la représentation graphique (la partition) de l'œuvre elle-même. Une concentration des observations proposées ici porte sur les modalités de mise en acte de la partition dans une « plurivocalité linéaire » comme fondement de la performance afin de lever le voile sur le sens profond que donne la communauté sérère noon à cette pratique d'origine occidentale. Le but visé par cette approche est donc de comprendre la stylistique, ainsi que ladite pratique musicale dans son ensemble : règles, systèmes, représentations, etc. Il est aussi pertinent de comprendre en quoi cette pratique chorale s'insère dans une culture fortement soutenue par la tradition orale, mais aussi de voir quels sont les effets de l'acculturation sur l'identité culturelle des Sérères noon.

4 Méthodologie

Lors d'un premier terrain, en décembre-janvier 2014-15, c'est par l'intégration et la participation active au sein de la chorale, au sens de la bi-musicalité de Hood (1960), qu'ont été observés les différents processus de production du répertoire, ainsi que la signification et le discours autour de celui-ci. L'illustration qui suit illustre ma participation active au sein de la chorale depuis 2010 (figure 7, page suivante).



Figure 7 - Accompagnement de la chorale à la guitare
Crédit photo : Lysandre Beauchemin

Une série d'enregistrements audio-vidéos des manifestations musicales de la chorale Saint-Dominique Savio a d'abord été effectuée lors des répétitions afin de comprendre, dans un premier temps, le processus d'intégration du répertoire pour chacun des choristes, de même que le processus de transmission lui-même de ce répertoire afin d'observer, dans un second temps, les différents processus de production et de mise en acte du répertoire. Des enregistrements audio-vidéo des représentations publiques de l'ensemble ont aussi été réalisés, au sein de l'ensemble comme de l'extérieur, afin d'établir une comparaison entre les différentes représentations d'un même chant en situation de performance, et selon les angles d'observation participante et non participante (Soulé, 2007). Une prise de vue au sein de l'ensemble en situation de performance aura permis d'observer l'interaction entre le chef de chœur et les choristes. Ensuite, une prise de vue située derrière les choristes, et face au chef de chœur, aura permis de rendre compte du processus de transmission du répertoire du chef aux choristes. Enfin, une prise de vue en situation de performance, face aux choristes, aura permis d'observer l'implication de chacun des membres de l'ensemble lors de la performance, ainsi que les modalités de communication du répertoire lors de la liturgie. Lors du second terrain, en juillet-août 2015, seules l'observation non participante et les prises de vues extérieures auront été réalisées en vue de mettre l'accent sur la performance elle-même, ainsi que son

appréciation et ses incidences chez les membres de la paroisse. Cela aura aussi permis d'observer plus en profondeur l'implication et les conséquences de la performance dans la liturgie.

Lors de ces deux terrains, des entrevues semi-dirigées et des discussions thématiques ont été menées parallèlement aux enregistrements auprès de certains choristes et chefs de chœur afin de mieux comprendre le discours autour du répertoire et de la pratique elle-même, mais aussi auprès de la communauté, à l'extérieur de l'ensemble, afin de saisir la vision globale et la compréhension qu'ils en ont. Pour ce faire, il m'aura fallu être particulièrement attentif à la perception que les membres de la communauté avaient de moi en tant que chercheur, perception qui n'est pas fixe ni stable, mais bien régie selon les actions du chercheur au quotidien, et démontrer une certaine implication et une connaissance historique et culturelle du milieu (Lussier et Lavoie, 2012). Par exemple, j'aurai pris une part active dans le quotidien des noons, notamment par ma présence aux champs pour l'ensemencement des terres, le travail de labour, etc. Si ce comportement m'a octroyé la reconnaissance des membres de la communauté, il m'a aussi permis d'intégrer des sphères beaucoup plus intimes de cette société, me permettant alors d'observer plus en profondeur certains symboles, voire en découvrir de nouveaux, de nouvelles règles de conduite, etc. Cela m'a aussi permis de gagner une certaine considération, de même qu'une certaine facilité d'approche : au total, une trentaine d'entrevues et discussions auront pu être enregistrées sur le terrain, sans compter les nombreuses discussions non enregistrées, spontanées et informelles, qui m'ont grandement aidé dans mes réflexions. Cette démarche allait alors m'assurer de couvrir les questions importantes de cette recherche tout en donnant aux répondants l'opportunité de livrer leurs propres idées et conceptions de cette pratique (Lussier et Lavoie, 2012 : 63).

Enfin, le second terrain s'est quant à lui concentré sur les différents symboles particuliers de cette ethnie sénégalaise, par exemple au sein des rites et rituels animistes et catholiques, dans la musique dite « traditionnelle », etc., afin de confirmer et/ou infirmer les hypothèses préalablement formulées concernant l'implication de la tradition des noons dans la mise en acte du répertoire choral. Aucun verbatim n'aura été transcrit à proprement parler à partir des enregistrements des entrevues, mais l'écoute répétée de ces enregistrements aura permis de mieux orienter les entrevues subséquentes. Seuls des passages particuliers ont été

sélectionnés et transcrits pour appuyer et citer certains éléments de la recherche. Un retour des données aura été fait auprès de certains membres de la communauté, à partir d'informations provenant des entrevues et/ou de réflexions du chercheur, afin de valider et/ou invalider les observations et hypothèses formulées. Une triangulation des données aura aussi pu être faite entre les différents discours, soit celui du terrain, celui du chercheur, et la littérature scientifique sur le sujet, le cas échéant, afin de s'assurer de la véracité de l'information et d'une compréhension maximale des éléments de réponses.

En outre, la présente recherche a été conduite à l'aide des outils et approches inductive et déductive en ethnomusicologie, et de l'anthropologie historique (Berlioz, et al., 1989). À ce titre, il s'agit ici effectivement de mener à bien un terrain de recherche en tant qu'ethnomusicologue, mais aussi avec les outils de l'anthropologie (ce qu'est aussi fondamentalement pour moi l'ethnomusicologue). Cette recherche tente également de réévaluer et reconsidérer l'apport de certains aspects que l'histoire aura pu amener, notamment les écrits coloniaux dans la préparation de ce terrain : c'est à partir de ces écrits idéologiquement orientés que j'ai pu soulever certaines des hypothèses qui m'ont guidé dans mes observations. En cela, j'ai dû déterminer, de manière subjective, la part d'idéologie pour en conserver uniquement les observations ethnologiques me permettant de me constituer, par triangulation des données, une image, un point de repère créé de toutes pièces auquel je pourrais rattacher la culture noon. Ces hypothèses m'ont permis, par déduction, de cibler et concentrer davantage mes observations sur divers symboles qui seront abordés au chapitre de l'analyse, notamment la symbolique des nombres. D'emblée, je n'aurai conservé de l'anthropologie historique que l'étude des systèmes de représentation qui m'a permis d'observer une cohérence entre ces mêmes représentations, de ces relations porteuses de sens, et de les comprendre selon une certaine réalité historique (Berlioz, et al., 1989 : 282), sans toutefois les hiérarchiser. La perspective chronologique que permet une telle posture demeure intéressante mais, pour la présente recherche et dans un souci de concision, elle devra être reléguée à un questionnement ultérieur. Si l'approche déductive n'est pas nouvelle, l'orientation idéologique des écrits coloniaux ne l'est pas non plus : c'est la place et l'étendue de possibilités que je propose de réévaluer au sein de ma réflexion méthodologique. C'est une posture épistémologique que je considère particulièrement intéressante parce que non

seulement ces écrits sont-ils un premier pas au sein d'une recherche dans un milieu où tout demeure à faire, mais ils sont aussi porteurs d'informations pertinentes issues de ce premier contact entre les noons et l'anthropologue missionnaire, par exemple. Si les réflexions d'aujourd'hui sur l'intersubjectivité (White et Strohm, 2014) et la littérature historique entourant ce premier contact colonial peuvent mettre en garde le jeune chercheur que je suis concernant cette orientation idéologique, je propose alors de considérer les pistes qu'elles offrent et d'aller s'enquérir de leur véracité sur le terrain. D'ailleurs, la notion d'intersubjectivité aura été au cœur de ma réflexion analytique de la performance.

En contrepartie, c'est par une approche inductive que j'ai conduit mes recherches sur le terrain et ce, jusqu'aux conclusions qui seront présentées plus loin. À partir de la prémisse stipulant que le fait musical doit être considéré comme le résultat d'un processus actif mis en œuvre par les membres de la communauté, j'ai orienté ma réflexion pour déterminer la raison d'être du phénomène observé dans une synthèse reconstructive allant de la pratique musicale à sa raison d'être. De plus, alors que les écrits coloniaux mettaient en exergue le regard occidental du colonisateur sur les croyances des Sérères, le terrain m'a offert des pistes plus complètes comprenant à la fois ce regard occidental, mais aussi la perception de celui-ci par les Sérères noon. C'est ce discours entourant ces perceptions, chez les noons, qui m'aura permis de mettre au jour tout un système complémentaire de transmission de savoirs et de valeurs communautaires. La présente recherche s'inscrit dans la foulée d'une ethnomusicologie qui propose d'aborder le musical comme sujet holistique observable et explicable selon diverses représentations de la communauté : je considère d'emblée la pratique musicale observée sur le terrain comme relevant d'une culture bipolaire, interactionnelle et attentive aux médiations et aux médiateurs (Berlioz, et al., 1989 : 283); c'est-à-dire qu'il s'agit là d'une construction dynamique relevant de la rencontre entre plusieurs cultures dans le temps et se modulant selon l'utilisateur et le contexte d'utilisation. Ainsi, j'ai effectué un « croisement » entre mes propres observations du phénomène musical chez les Sérères noon avec les observations réalisées par d'autres à l'époque de la colonisation où la tradition perdurait sans le syncrétisme que l'on y retrouve de nos jours avec l'apport de la culture occidentale. Selon moi, ces regards croisés s'avèrent nécessaires pour mettre en évidence la compréhension globale de la pratique musicale observée à Koudiadiène, i.e. son sens musical

certes, mais aussi, social et culturel, pour atteindre notamment ce qui se trouve en amont de la pratique du chant choral.

5 Éthique de la recherche

5.1 De la pertinence du formulaire d'éthique

Cette recherche touche tout sénégalais sérère noon apte au consentement et vivant dans un des six villages de la paroisse de Koudiadiène, ou y séjournant ponctuellement (le cas des universitaires étudiants à Dakar, par exemple, et qui reviennent à la maison les fins de semaine ou pour toute autre occasion), peu importe l'âge ou le sexe, et qui pratique le chant choral en milieu catholique. Cette recherche ne présente donc aucun critère d'exclusion au sein de la population visée. À ce titre, la demande de certificat d'éthique qui lui est liée stipule que « la situation ne présente pas la participation de mineurs, mais la possibilité doit être envisagée qu'un membre s'ajoute aux prestations. Dans ce cas précis, le consentement sera demandé au parent ou au tuteur légal. » Cependant, plusieurs questions méritent d'être ici précisées quant à la difficulté d'application de certains critères du formulaire d'éthique que nous devons remplir à titre d'étudiant à l'Université de Montréal. Ainsi, comment faire dans une culture où l'âge de majorité n'est pas comprise en termes « d'âge », mais bien en termes de maturité et d'accomplissement? Comment faire dans une culture où la notion de « tuteur légal » n'existe pas? Cette lacune dans la demande de certificat d'éthique de recherche demeure toujours un obstacle de taille dans la préparation d'une telle recherche en contexte interculturel parce que le chercheur doit composer avec des critères exogènes à la culture d'accueil, voire ethnocentristes et qui, par découragement ou impossibilité d'admission d'une exception à ladite règle, limiteront grandement les possibilités sur le terrain. À ce sujet, certaines de ces possibilités seront exposées dans les limites de la recherche, au point suivant.

Parmi les participants à la recherche, les choristes se réunissent pour des répétitions et des manifestations publiques, lors des messes et fêtes religieuses; ces prestations musicales ont été filmées (audio-vidéo) afin de documenter les performances de la chorale (observation participante et non participante). Les chefs de chœur auront alors expliqué et contextualisé la présence du chercheur, ainsi que les raisons de l'enregistrement. Le consentement n'aura donc

pas été demandé à chacun des membres de la chorale, mais bien aux dirigeants de l'ensemble, la raison principale étant que la composition de l'ensemble varie constamment en fonction des allées et venues des villageois, selon les saisons et les (im)prévus du quotidien. De même, l'autorisation d'enregistrer (audio-vidéo) dans l'église lors des messes aura été accordée par le curé et le vicaire de la paroisse, et non par chacun des membres; et par le maître du noviciat lorsque la messe était célébrée par lui et avec les novices, et non par ces derniers eux-mêmes.

Les entrevues et discussions semi-dirigées ont été mises en place en groupes restreints pour amener à la discussion, et en formule individuelle. Le recrutement a alors été fait par le chercheur lui-même, selon les précédents critères de sélection, lors de rassemblements organisés par la communauté, ou même grâce à des suggestions par les autres membres du village. Les rencontres se sont tenues à des moments choisis par les participants et selon une durée indéterminée, et à un endroit qu'ils jugeaient adéquat (le salon, la cour, le terrain de jeu, etc.). Certains thèmes généraux préétablis par le chercheur auront été abordés, dont : l'expérience musicale personnelle et/ou professionnelle et la connaissance de la théorie musicale; l'implication de la personne dans la vie musicale liturgique et/ou du village; la religion catholique globalement et l'animisme; la signification des chants (musique, texte, etc.) d'un point de vue personnel et pour le village; l'importance du chant choral aux niveaux personnel, familial, etc.; et, enfin, la connaissance de l'histoire du pays (ethnie noon, voire autres, mouvements, migrations, colonisation, etc.). C'est à partir de ces thèmes que les entrevues se sont déroulées, suivant les pistes amenées par l'informateur lui-même, n'empêchant pas, néanmoins, l'ajout spontané de thèmes supplémentaires. Ces thèmes n'étaient donc pas prescriptifs ni restrictifs à eux seuls, et pouvaient varier selon les réponses des participants (Savoie-Zajc, 2009). Les participants pouvaient décider de répondre ou non, sans devoir s'expliquer, et décider s'ils désiraient que leur nom soit changé dans un souci d'anonymat, cette dernière question leur étant posée lors de la lecture du formulaire d'information de la recherche, le cas échéant. Dans chacun des cas, l'autorisation aura été demandée à chaque personne présente, soit à la lecture du *formulaire d'information verbal* (annexe A), soit à sa simple remise pour une lecture approfondie ultérieure. Dans le contexte de la présente recherche, pour laquelle les villageois désiraient réellement une implication active, le formulaire d'information verbal n'aura en aucun cas été demandé lors du premier

terrain ni même lu, et ce, même avec l'insistance du chercheur voulant s'assurer d'une compréhension optimale de ce que représente une telle participation (notamment en ce qui a trait à la demande d'anonymat). Ce n'est qu'avec le changement de méthode d'observation, lors du second terrain, que ces formulaires verbaux auront été demandés, comme une réaction annonçant déjà une distanciation par rapport au « chercheur blanc » : la remise du *formulaire de consentement écrit* (annexe B) n'aurait pas été possible à cause du trop grand écart que cela aurait créé entre le chercheur et les participants.

À ce titre, le *Comité plurifacultaire d'éthique de la recherche* (CPÉR) de l'Université de Montréal oblige la création d'une pléthore de documents pour la recherche sur le terrain, documents qui tendent souvent à ignorer la complexité d'une situation de recherche à l'international, comme c'est le cas ici, dans un contexte où, par exemple, l'imposition de documents de recherche représente une position d'autorité, voire de domination, et qui rappelle, selon mes propres observations sur le terrain, un passé colonial relativement récent et marqué par des éléments historiques négatifs tels que l'esclavage. De plus, il est demandé d'indiquer avec beaucoup de précision certains aspects de la recherche tels que la durée des entrevues, le nombre de personnes rencontrées dans le cadre de la recherche, et même le nombre de personnes apparaissant sur les vidéos. Les considérations temporelles étant différentes au Sénégal, en plus de la quasi absence de contrôle sur la variabilité du temps alloué à chaque entrevue, cet aspect aura demandé une certaine adaptation dans la spontanéité, tout comme une gestion beaucoup plus large de la notion « d'implication » dans la recherche. En effet, le nombre de participants pouvait varier au cours d'un enregistrement ou d'une entrevue, sans aucun préavis. Même une entrevue dite « individuelle » pouvait finalement inclure les commentaires de personnes à proximité. Ces derniers éléments sont représentatifs d'un besoin d'adaptation de la « théorie » soutenant le *certificat d'éthique de la recherche* sur le terrain (annexe C) et ce, même jusqu'à la notion de confidentialité où des informations considérées « confidentielles » pouvaient être communiquées à d'autres par les participants eux-mêmes, sans gêne que ce soit.

Enfin, il est indiqué dans le formulaire de demande, que « [l]e formulaire [de consentement] doit obligatoirement être soumis en français ou en anglais ainsi que dans toutes autres langues utilisées » (p. 11). Ici encore, il aura fallu clarifier le présent cas où la langue

est non seulement codifiée depuis peu, mais aussi que, la pratique étant différente de la théorie, cette codification ne s'est pas rendue sur le terrain parce que non enseignée, sans oublier qu'un dialecte tel que le noon diffère s'il est observé dans tel ou tel village. Une traduction aurait donc été impossible, et c'est le français qui a été retenu, langue officiellement reconnue par l'État, bien que la langue véhiculaire ait été le wolof, sans que cette décision ne nuise aux entrevues.

5.2 Des contraintes de la recherche

Le terrain présente aussi des limites qui lui sont propres, notamment en ce qui a trait aux critères de sélection. Effectivement, comme mentionné au point précédent, la seule distinction entre personnes « mineures » et « majeures » aura, dans ce cas-ci, empêché de couvrir tout un aspect du phénomène choral de Koudiadiène : entre autres, la *Petite chorale* du village, composée essentiellement, mais non exclusivement, de personnes considérées par le CPÉR comme étant « mineures ». Bien que cet ensemble détienne un rôle majeur dans l'explication du phénomène, cette recherche ne présente pas cet ensemble autrement que pour contextualiser les autres ensembles et le phénomène lui-même, puisque non couvert par ledit certificat d'éthique.

Aussi, la problématique abordée doit-elle être mise en contexte, notamment en ce qui a trait à la religion : le Sénégal est un pays à très forte majorité musulmane (96,1% contre 3,8% chrétien et 0,1% autres) selon le rapport EDS-Continue 2014 (ANSD et ICF International, 2015 : 18). Les conclusions présentées ici ne seront représentatives que d'une très faible population compte tenu du fait de la sélection même des seuls Sérères noon catholiques de Saint Pierre Julien Eymard de Koudiadiène, excluant alors aussi les noon convertis à l'Islam. Au final, les 29 entrevues réalisées dans le cadre de la présente recherche seront représentatives d'une population d'au maximum 2 000 habitants¹⁰. Il s'agit alors d'une

¹⁰ La recension des membres de la paroisse n'est qu'approximative parce que fondée uniquement sur le nombre de baptisés et ne prend pas en compte les cas de départ pour le travail et les études, par exemple, ni les nouveaux nés, et encore moins les enfants d'un parent proche qui auraient été confiés à un membre du village.

étude qualitative de cas unique, du moins jusqu'à maintenant et selon la littérature sur le sujet, mais qui possède une pertinence théorique et un intérêt social, tout comme une valeur heuristique et une exemplarité de cas (Savoie-Zajc, 2007).

Par ailleurs, les périodes pendant lesquelles se sont déroulés les terrains apportent à leur tour un biais à la recherche, notamment par le faible taux de participation des femmes aux entrevues. Effectivement, les périodes des Fêtes de Noël et de l'hivernage (juillet à novembre) sont les périodes de l'année pendant lesquelles les femmes sont beaucoup plus sollicitées : les fêtes impliquent beaucoup plus de préparation de repas, et donc un microcrédit qui se doit d'être suivi de manière beaucoup plus rigoureuse. La saison de l'hivernage oblige aussi les femmes à effectuer des travaux champêtres et s'adonner à la vente des produits récoltés. Ces tâches s'ajoutent ainsi aux tâches ménagères et aux emplois que certaines femmes ont déjà, les rendant alors très peu disponibles. Dans le cadre d'une recherche comme celle-ci, dont les conclusions mettront davantage en avant l'importance et le rôle de la femme au sein de la communauté, la quasi inaccessibilité des femmes présente un obstacle qui laisse reposer les hypothèses davantage sur le chercheur lui-même et les informateurs masculins du terrain : un retour des données auprès de ces femmes aurait pu consolider les hypothèses avancées, voire ouvrir vers d'autres possibilités de recherche. On comprendra alors en quoi la faible présence du discours féminin dans l'analyse, tout en tenant compte de son importance au sein de cette dernière, constitue un biais non négligeable; celui-ci n'invalide toutefois pas mes conclusions.

Enfin, le biais conceptuel du chercheur lui-même n'est pas à négliger, surtout lors de recherches en contexte interculturel où les codes de la culture ne pourront être maîtrisés complètement sur le terrain. En effet, « les chercheurs internationaux manquent souvent de connaissances culturelles, contextuelles et sociales nécessaires [...] à l'interprétation juste des données recueillies » (Lussier et Lavoie, 2012 : 63). Cependant, la méthodologie et l'approche du terrain présentées précédemment ont été retenues et choisies dans le but d'amoindrir cette lacune.

« L'action et sa conséquence doivent être reliées sur le plan de la perception. C'est cette relation qui crée du sens et l'objectif de toute intelligence est de l'appréhender. C'est à l'étendue et au contenu des relations que l'on mesure le contenu signifiant d'une expérience. »

John Dewey (2010 :95)

6 Considérations théoriques

6.1 Le terrain comme « expérience »

D'emblée, cette recherche s'inscrit dans la foulée de la posture théorique de Camara (1976) qui stipule que tout groupe ou individu se définit par un ensemble de relations, constitué en un groupe d'appartenance, et selon les rapports que chacun des membres entretient avec les autres et ce, dans un lieu donné. Ce sont ces liens qui marquent non seulement le parcours de chaque individu, mais procurent également l'identité propre de la communauté. Pour cette dernière, ces liens doivent aussi demeurer « actuels », en ce sens que le passé n'est pas déconnecté du présent et se perpétue continuellement et de façon dynamique dans la mémoire. C'est pourquoi, notamment, l'histoire véhiculée dans la tradition orale est constituée de générations et d'hommes, et non seulement de dates. L'histoire reste marquée par des jalons humains et des événements sociaux qui assurent le lien entre le présent et le passé; en d'autres termes, entre le présent et les ancêtres. Ainsi que le souligne également Camara, substituer les ancêtres par des dates reviendrait à créer une rupture entre le présent et le passé (Camara, 1976 : 262). Ces liens ou ces relations ne sont pas seulement le symbole d'une unité culturelle : elles soulignent, en la renforçant, l'importance de la collectivité dans la culture.

Par ailleurs, dans la culture sérère noon, le mot « musique » n'existe pas; on parle plutôt de l'expression « ambiance festive » (*mbúmbaí*) et même, en référence à ce passé mémoriel marqué par des gens et non par des dates évoqué plus haut, par l'expression « faire la généalogie » (*keñtokh*), au sens de se remémorer ses ancêtres pour « créer » cette ambiance

festive au sein de la communauté (entrevue avec le doyen Pascal Déthié Dione, le 14 août 2015). Ces expressions sont d'autant plus importantes pour cette recherche qu'elles symbolisent parfaitement ce lien entre le présent et le passé par la mémoire des ancêtres que l'on véhicule tant par le sujet des chants que par la forme de la performance elle-même dans le *mbilim*, musique dite « traditionnelle » chez les noons. Dans cette foulée, l'analyse présentée ici recourt au concept de performance au sens pragmatique tel que proposé par Desroches (2008), c'est-à-dire qu'elle porte sur les procédés performanciels « à la fois [ceux produits par les acteurs et ceux] attendus de l'auditoire et servant à qualifier [ici, le chœur] de bon ou de mauvais » (Desroches, 2008 : 107). Aussi le vocabulaire recueilli au village renvoie-t-il à des processus expérientiels. Ainsi, pour parler de la pratique musicale, chacun énonçait des expressions telles que « faire le *mbilim* » (*ketúm mbilim*) ou « danser le *mbilim* » (*keham mbilim*), « battre [le tam-tam] » (*ketip*), ou encore « chanter » (*kethiek*). Toutes ces expressions renvoient à l'expression « faire de la musique » (*ketúm mbilim*), et gravitent autour d'une notion centralisatrice qu'est celle de l'« expérience », un concept dont on verra plus tard, dans la partie analytique, toute l'importance et la pertinence.

John Dewey apporte cet élément particulier au sein de son approche pragmatique qu'est celui de la prise en compte de l'expérience non seulement en tant qu'accomplissement personnel, mais aussi en tant que processus (Dewey, 2010 : 80-114) : c'est en tant que fait *et* action qu'il propose de voir l'expérience. C'est ce qui sera proposé ici pour l'étude du phénomène choral sérère noon. La distinction sera donc faite entre la « performance », en tant que construction au caractère « immédiat » du répertoire et relevant « d'un processus de construction du temps mis en actes », (Olivier, 2004 : 65), et la « mise en acte » elle-même, de laquelle relève la performance, et qui se révèle être davantage un processus observable dans une temporalité étendue (Olivier, 2004). Dans le cadre de cette recherche, le but ne sera donc pas de mettre au jour les propriétés formelles et structurelles d'une musique, mais bien de tenter de comprendre les procédés d'appropriation, les comportements des musiciens pour s'approprier le répertoire choral. Plus précisément, la démarche tentera de saisir les intentions de production et les procédés mis en œuvre. En d'autres termes, c'est placer le musicien au cœur de la mise en acte de la musique afin d'en mesurer l'apport dans la construction du répertoire (Olivier, 2004). À cela s'ajoute un élément fondamental de la réflexion de Dewey

pour l'analyse du présent cas, soit « la conception de l'expérience consciente comme relation entre phase d'action et phase de réception [qui] permet de comprendre la relation réciproque qu'entretient l'art en tant que production avec la perception et l'évaluation » (Dewey, 2010 : 98).

Dans un écrit de 2005, l'ethnomusicologue Monique Desroches rappelle l'importance de l'inversion de la formule d'Austin « Quand dire, c'est faire » (1970), en « Quand faire, c'est dire » (2005 : 552), car c'est le caractère ontologique même de la performance qui importe dans l'étude de la production du répertoire musical. Dans cette foulée, Serge Lacasse suggère de regrouper sous l'adjectif « performanciel » tout aspect de la pratique vocale et/ou instrumentale relevant de la production de sons par un musicien lors de l'acte musical (Lacasse, 2006). Desroches (2008) propose également de concevoir la performance comme « une série de modalités de production et de mise en communication [acteurs et auditoire] qui contribue de façon significative à l'édification de la stylistique d'une pratique musicale », présentant les différents paramètres de la performance qui inclura, pour la chercheuse, le co-texte, le contexte, l'interaction et la communication, et les modalités de réalisation (Desroches, 2008 : 104 et suivantes). L'anthropologue Bob W. White accorde au public une part active dans la performance, de même qu'aux textes des chansons qui devraient être considérés comme autant d'éléments imbriqués dans un espace ou un ensemble communicationnel qu'il appelle la « performativité » (White, 2008), terme emprunté de l'anglais *performativity* (Austin, 1962; Searle, 1979). Ces chercheurs ici mis en exergue ne sont pas les seuls à s'intéresser à l'étude de la performance (pensons à Regula Qureshi, 1987, entre autres), mais ces derniers insistent sur l'importance d'étudier la performance de façon beaucoup plus large que l'analyse axée sur la seule dimension sonore, regard qui examine souvent le son indépendamment de l'acte musical. Suivant cette lignée, le présent mémoire tentera d'illustrer la pertinence de ces propositions. Néanmoins, un nouveau modèle d'analyse de la performance musicale, tenant compte de la relation entre production et réception dans le discours sur la performance, sera proposé pour une étude approfondie et bien adaptée à l'étude de la pratique chorale à Kouidiadiène : la syntagmatique performancielle. Cette analyse cherche plus précisément à aller au-delà de l'objet dans le prolongement de la seule structure

et forme pour observer le sujet en tant que production régie par des attentes précises des villageois de la paroisse, attentes qui relèvent d'une tradition musicale bien implantée.

Cette analyse de la performance, qui accorde une importance aux discours des différents acteurs sur le terrain, se veut l'écho d'une réflexion sur les notions d'intersubjectivité et d'interculturalisation (Guerraoui, 2009). La mise en exergue de son rôle vise la coconstruction d'un savoir scientifique qui permette d'observer et de tirer des conclusions dans la rencontre entre la culture du chercheur et celle du terrain. Avec l'apport de l'herméneutique dialogique dans cette réflexion, le discours lui-même devient le lieu de recherche de différences, avec pour objectif de créer des espaces communs par la confrontation 1) dans un dialogue séquentiel; 2) dans la confrontation contingente (éléments hors de contrôle); et 3) dans la confrontation engagée. L'herméneutique établie justement ce rapport dialogique (non hiérarchisé) entre la source (*qui transmet?*), la transmission elle-même, et l'interprétation de ce qui est transmis (Emongo, à paraître)¹¹.

La notion d'interculturalisation utilisée ici propose l'intégration « d'une pluralité de références culturelles subjectivées par manipulation, réinterprétation, qui vont se combiner, interagir les unes sur les autres, et [qui] de ce fait ne pourraient être réductibles à aucun des pôles culturels en présence » (Guerraoui, 2009 : 198). Cette notion permet donc d'outrepasser le rapport binaire entre le chercheur et son informateur sur le terrain pour la création d'un espace tertiaire où les tensions et dynamiques d'échanges réciproques permettent la création d'une culture éphémère, virtuelle et syncrétique (Guerraoui, 2009) et à partir duquel pourront être tirées des conclusions scientifiques du discours intersubjectif pour la coconstruction du savoir. Au final, l'herméneutique dialogique et l'interculturalisation sont autant de concepts-clé permettant une réflexion *intraculturelle* et *interculturelle* permettant d'alimenter les observations du chercheur avec des explications fondées, validées, et scientifiques : c'est laisser toute la place qui revient aux différents acteurs sur le terrain dans la création de ce

¹¹ Un merci tout spécial à M. Lomomba Emongo pour son autorisation de consultation et de citation de son prochain ouvrage à paraître portant sur l'interculturel, et dans lequel il aborde cet espace tertiaire susmentionné, mais sous une expression différente, soit l'« entre-tradition ».

métadiscours analysé par le chercheur et triangulé avec la littérature scientifique existante sur le sujet. De plus, suivant cette même réflexion, et par la proposition de ce modèle syntagmatique de la performance, je prends le pari d'expliquer le musical non pas à l'aide d'une analyse de partitions, mais bien par une analyse discursive des acteurs sur le terrain : c'est de ces différents discours dont il s'agira au chapitre de l'analyse afin de bien comprendre le phénomène observé chez les Sérères noon de Saint Pierre Julien Eymard.

6.2 De la notion de tradition

Dans cette recherche, le concept de « tradition » mérite d'être défini, à défaut d'une substitution terminologique plus représentative du phénomène qui sous-tend cette notion que Lenclud nous rappelle comme étant composite et dont chacune des significations, indépendamment, est équivoque et qui, dans leur ensemble, témoignent d'une cohérence qui n'est qu'hypothétique (Lenclud, 1987 : 3). Si l'auteur nous rappelle que cette notion de tradition renvoie à une position et un mouvement dans le temps, il ajoute que c'est la survivance d'éléments d'un passé révolu qui soutient cette notion et ce, dans un transfert vers un tout nouveau contexte (Lenclud, 1987). Ici, compte tenu du passé colonial et du fait de l'évangélisation des noons, cette notion devra être comprise en tant que construction survenue « par imposition et importation de l'extérieur [sans] affecter le système d'idées portant sur la nouveauté au sein [de la] communauté » (Hobsbawm, 2012 : 13). Par cette construction ou, comme l'écrit Hobsbawm (2012), cette « tradition inventée », il faut donc voir « un ensemble de pratiques de nature rituelle et symbolique [qui] cherchent à inculquer certaines valeurs et normes de comportement [en établissant] une continuité avec un passé historique approprié » (Hobsbawm, 2012 : 28). À cela, j'ajouterai « avec un passé historique *(ré)approprié* » parce que mes observations sur le terrain tendent à démontrer (bien que ce ne soit pas le cœur de la question ici) qu'il y a une certaine « mise en veilleuse » de l'époque coloniale chez les noons de Koudiadiène, au profit d'un renouveau culturel, un nouveau « degré zéro » : une « collectivité neuve » qui sera le fruit d'une sélection déterminant les éléments de rupture et de continuité au sein de la culture en question (Bouchard, 2000). Chez les noons, le passage de l'animisme au catholicisme aura permis de réaffirmer certaines croyances compatibles de toutes parts et d'en faire un élément de continuité, tout en rejetant cette période sombre

qu'aura été la période coloniale afin de permettre un nouveau départ. Aujourd'hui, il en résulte une communauté sérère noon tout à fait nouvelle et syncrétique, et qui considère en tous points cette continuité symbolique dans la liturgie comme faisant partie intégrante de sa tradition. C'est donc sous cet angle que devra être conceptualisé le phénomène choral observé au sein de la paroisse de Koudiadiène : comme une pratique, une tradition imposée qui s'est vue appropriée sans nécessairement de limites allant à l'encontre de la pratique musicale qui était de coutume avant son arrivée (Hobsbawm, 2012). Cela permet l'observation d'une pratique musicale réellement *adaptée* aux us et coutumes d'avant plutôt qu'une pratique *adoptée* dans son entièreté et qui serait en quelque sorte un ajout à la société ou une substitution à une autre pratique musicale déjà établie.

6.3 De la terminologie (scientifique et vernaculaire)

D'emblée, je dirai qu'au niveau de la terminologie vernaculaire, l'emploi du mot « ethnie » est assez fréquent. En effet, j'ai remarqué qu'il est d'usage partout au Sénégal de se distinguer socialement par rapport à l'autre en fonction de son origine dite « ethnique » : « il est berger, donc il est *Peul* »; « elle aime trop les arachides, comme les *Bambaras* », etc. Ces exemples m'ont souvent été rapportés au quotidien et ce, selon différents contextes. De plus, il est davantage fréquent de se considérer comme appartenant à une ethnie lorsque, comme c'est le cas ici, il s'agit en fait d'un groupe considéré comme une « sous-ethnie ». Par exemple, les noons de la paroisse de Koudiadiène me disaient toujours « nous sommes de l'ethnie noon » plutôt que de me dire simplement qu'ils sont Sérères. Reflétant cette situation, une majorité d'ouvrages scientifiques, même relativement récente, portant sur différentes communautés, au Sénégal du moins, utilise elle aussi cette terminologie. Toutefois, le présent mémoire ne s'inscrira pas dans cette foulée, et la terminologie proposée sera axée beaucoup plus sur la communauté et la collectivité, voire justement l'appartenance à un groupe caractéristique, que sur la distinction du groupe par rapport à d'autres : les termes utilisés seront « groupe ethnolinguistique », « communauté », etc. Sinon, je préfère me référer directement aux personnes concernées, soit les noons eux-mêmes.

Aussi se pose, à la lecture des différentes sources utilisées, le problème de l'écriture en langues vernaculaires relevant beaucoup plus de la tradition orale qui veut que l'on transcrive

littéralement « au son », de façon phonétique. C'est pourquoi les mots « sérère » et « noon » se présentent sous une pléthore de formes orthographiques dans les sources consultées et utilisées en citation au sein du présent mémoire. Un mouvement de codification des langues nationales au Sénégal, dont fera partie les différents groupes ethnolinguistiques sérères, a été enclenché en vertu du décret 68-871 (24 juillet 1968) relatif à la transcription des langues nationales (Cissé, 2011), mais cette codification demeure la plupart du temps peu utilisée en pratique, voire contestée par certains parce que trop générale, ou simplement inconnue par d'autres. Dans une optique d'uniformité, l'orthographe utilisée ici sera celle proposée par la Société Internationale de Linguistique (SIL) de Dakar¹², soit *sérère* (pluriel *sérères*), avec majuscule lors de la nominalisation (*Sérère*), et *noon* (pluriel *noons*, uniquement lorsqu'utilisé comme adjectif nominal, ex. *les noons*). La raison de ce choix repose sur le caractère « sonore » de la langue dont la phonétique diffère, semble-t-il, des autres graphies utilisées. En effet, le noon ne figure pas parmi les langues à tons, mais présente certaines particularités que seules les langues *cangin* possèdent, langues qui sont en danger d'extinction parce que parlées par une population restreinte et uniquement dans la région de Thiès (OLAC, 2015; Soukka et Soukka, 2001, 2001; Soukka, 2000). Au plan pragmatique, ce parlé oblige un respect très strict de la durée des phonèmes, notamment en ce qui a trait à la différenciation des voyelles longues et courtes. Ainsi, dans un souci d'aide au lecteur, ce tableau montre comment sont prononcées les voyelles et les consonnes, selon le *Manuel pour lire et écrire le noon* de la SYL, mais sans pour autant restreindre l'association des phonèmes utilisés à cette graphie :

| <i>Voyelles courtes</i> | <i>Prononciation</i> | <i>Voyelles géminées correspondante</i> |
|--------------------------------|--|--|
| A, a | Le <i>a</i> du mot français « lac » | Aa, aa |
| E, e | Le <i>e</i> de « sel » | Ee, ee |
| É, é | Le <i>é</i> de « répéter » ¹³ | Ée, ée |
| Ë, ë | Le <i>e</i> de « que » | Ëe, ëe |

¹² François Bagne Ndione, Heikki Soukka et Maria Soukka. *Manuel pour lire et écrire le noon* (Dakar : Société Internationale de Linguistique, 1996), 5-8.

¹³ L'accent grave n'existe pas en noon et ne sert ici qu'à traduire le son « é » (Ndione, Soukka et Soukka, 1996 : 41)

| <i>Voyelles courtes</i> | <i>Prononciation</i> | <i>Voyelles géminées correspondante</i> |
|--------------------------------|---------------------------------|--|
| I, i | <i>N'existe pas en français</i> | Ii, ii |
| Í, í | Le <i>i</i> de « pigeon » | Íi, íi |
| O, o | Le <i>o</i> de « porte » | Oo, oo |
| Ó, ó | Le <i>o</i> de « pot » | Óo, óo |
| U, u | <i>N'existe pas en français</i> | Uu, uu |
| Ú, ú | Le <i>ou</i> de « poulet » | Úu, úu |
| Y, y | Le <i>y</i> de « yaourt » | yy (pas de majuscule) |
| Y, y | <i>Glottalisée</i> | - |

| <i>Consonnes courtes</i> | <i>Prononciation</i> | <i>Consonnes géminées correspondantes</i> |
|---------------------------------|-------------------------------------|--|
| ‘ (<i>lan-golgol</i>) | <i>Coup de glotte</i> | ‘‘ (<i>lan-golgolaa</i>) |
| B, b | Le <i>b</i> du mot français « bec » | - |
| Ḃ, ḃ | <i>Glottalisée</i> | - |
| C, c | Le <i>thi</i> de « Thiaroye » | cc (pas de majuscule) |
| D, d | Le <i>d</i> de « dent » | - |
| Ḑ, ḑ | <i>Glottalisée</i> | - |
| F, f | Le <i>f</i> de « feu » | ff (pas de majuscule) |
| G, g | Le <i>g</i> de « gain » | - |
| H, h | <i>Doit être prononcé</i> | hh (pas de majuscule) |
| J, j | Le <i>di</i> de « Diourbel » | - |
| K, k | Le <i>k</i> de « kilo » | kk (pas de majuscule) |
| L, l | Le <i>l</i> de « Louis » | ll (pas de majuscule) |
| M, m | Le <i>m</i> de « mois » | mm (pas de majuscule) |
| Mb, mb | <i>Prénasalisée</i> | - |
| N, n | Le <i>n</i> de « nez » | - |
| Nd, nd | <i>Prénasalisée</i> | - |
| Ñ, ñ | Le <i>gn</i> de « gagner » | - |
| Ñj, ñj | Le <i>ndi</i> de « Ndione » | - |
| Ŋ, ŋ | Le <i>ng</i> de « camping » | - |
| Ŋg, ŋg | Le <i>ng</i> de « Ngor » | - |
| P, p | Le <i>p</i> de « porte » | pp (pas de majuscule) |
| R, r | Le <i>r</i> de « rue » | - |
| S, s | Le <i>s</i> de « salle » | ss (pas de majuscule) |
| T, t | Le <i>t</i> de « toi » | tt (pas de majuscule) |
| W, w | Le <i>w</i> de « wolof » | ww (pas de majuscule) |

De plus, selon les auteurs de ce manuel, chaque village noon présente des particularités dialectales que l'on peut regrouper en quatre sous-dialectes, soit 1) le *cangin-cangin*, parlé à Thiès et dans son entourage immédiat; 2) le *padee-padee*, parlé à Fandène; 3) le *saafii-saafii*, parlé dans les villages situés entre Thiès et Tivaouane; et enfin, 4) le *lahaa-lahaa*, parlé au

Lehar (Ndione, Soukka et Soukka, 1996 : 5). Il en résulte donc une certaine divergence entre les documents de codification mentionnés ci-dessus et les transcriptions faites par le chercheur sur le terrain. Pour les besoins de l'analyse, les transcriptions textuelles seront conservées telles qu'elles ont été recueillies sur le terrain. Comme on le verra plus tard, ces éléments de prononciation deviendront très importants dans la production et l'appropriation du répertoire, notamment dans les cas de « distorsion » du répertoire.

« L'idée de mettre en relation deux systèmes de normes [...] doit se faire en lien avec la conception des acteurs suggérée par la perspective interactionniste compréhensive adoptée qui demande de laisser une place importante à leur façon de concevoir le monde. »

Christian Macé (2011 : 293)

7 Performer dans une chorale selon les noons : essai d'analyse

Si un des objectifs de la recherche était de déterminer le statut de la partition, sa place dans la performance, c'était justement dû à l'incompréhension du phénomène lui-même, soit l'interprétation d'une mélodie différemment de sa notation. L'importance et la symbolique de la partition ne résiderait-elle pas dans le contexte d'apprentissage et de partage communicationnel du répertoire plutôt que dans la pièce « graphiquement » inscrite sur papier? Il n'est pas meilleure preuve pour soutenir cette hypothèse que le fait que les choristes ne savent pas lire la musique : cette partition ne consisterait-elle pas en un outil non fonctionnel, outre le texte qui, lui, demeurerait important? Ce chapitre analytique cherchera donc à approfondir ces questions afin de mettre en lumière le système d'acquisition de compétences et d'appropriation du répertoire.

Une autre recherche aurait pu se concentrer sur la divergence entre la façon d'interpréter la musique et son support écrit. Par ailleurs, comme il m'est avéré que certaines partitions sont déjà présentes sur le terrain et qu'en plusieurs occasions elles ont été écartées lors de la performance, il m'est vite apparu que les choristes accordaient une importance primordiale au texte écrit. Il en résulte une multitude d'interprétations musicales d'un même chant par les choristes; chacun peut en effet adapter son interprétation en fonction de son humeur, des choristes présents, du contexte de réalisation, etc. Mais plus encore, j'ai remarqué que même en la présence de partitions, celles-ci n'étaient nullement respectées par les choristes. Pour cette raison, j'ai choisi de ne pas effectuer de notations musicales pour me

concentrer sur l'effet recherché de la performance, soit la transmission d'un message. En effet, si la présence de la partition peut avoir un impact considérable sur la fixation d'un chant dans la culture occidentale, la présence *et* l'absence d'une partition demeurent toutes deux équivalentes et agissent parallèlement et de façon similaire sur cette divergence. C'est dire alors toute l'importance qu'aura pris le fait d'avoir *et* de ne pas avoir de partition. Aussi, il convient de concevoir cette différence entre la pièce entendue et sa représentation non pas comme une « divergence », mais plutôt comme une « variation » puisque relevant d'un acte constant et qui ne s'inscrit pas à l'encontre de la finalité recherchée qui sera plutôt l'appropriation du répertoire par chacun des choristes. De plus, la variation du répertoire n'étant pas nécessairement ici une esthétique recherchée, ni même un acte (in)conscient, il sera même proposé d'observer cette variation comme la source de création de diverses « occurrences » du répertoire observables en situation de performance ainsi que Lortat-Jacob avait pu l'observer sur son terrain en Sardaigne (Lortat-Jacob, 2004), et expliquées (et explicables) en deux temps, soit par la présence *et/ou* non de la partition elle-même, et par certaines règles régissant la bonne performance de ce répertoire. Le cadre d'analyse proposé pour cette recherche est présenté ci-dessous afin de rendre compte le plus en détail possible de la performance.

7.1 La syntagmatique performancielle

Ce chapitre demande de se pencher à nouveau sur la notion de performance en tant que communication d'un message au sein duquel sont dissimulés certains éléments symboliques de la tradition sérère noon. À cela, le sens premier du mot « tradition » prend tout son sens : dérivant du latin *traditio*, cette notion renvoie non pas à une chose que l'on transmet, mais bien à l'action de transmettre elle-même. De plus, de cette même notion doivent être dégagés, selon Lenclud (1987), différents mécanismes à observer, soit les mécanismes sociaux, agissant dans l'organisation collective de l'inculcation de la tradition; et les mécanismes psychologiques, mobilisés dans les processus d'interaction et de mémorisation : des mécanismes qui sont mis en œuvre de façon constante chez les noons de Koudiadiène. C'est donc dire que la raison d'être de la performance ne réside pas dans la seule musique, mais bien dans sa communication et selon le contexte parce que sont considérées les « performances

comme socialement construites pour une audience spécifique dans le but de maintenir une certaine identité sociale » (Macé, 2011 : 288).

L'analyse de la performance repose ici sur une analyse dialogique du discours des performeurs et des récepteurs à propos de divers aspects de celle-ci, afin de créer un métadiscours sur la pratique et qui pourra finalement être analysé par le chercheur. Ce paradigme dialogique permet de laisser la parole aux acteurs sur le terrain et de mieux saisir la signification de la performance pour chacun d'eux pour, enfin, effectuer une triangulation des données avec la littérature scientifique au sujet de la performance. Pour ce faire, il convient en tout premier lieu de regrouper les éléments caractéristiques de la performance selon certains procédés et constats concernant l'exécution elle-même, et selon différents *syntagmes performanciels*. Cette proposition terminologique est importante à mon sens en ce qu'elle permet le repérage et l'analyse du déroulement de l'ensemble des éléments caractéristiques et significatifs dans la performance du répertoire.

7.1.1 Procédés et constats

Tout d'abord, il convient d'observer la performance de la chorale à partir des contextes situationnel et circonstanciel; c'est-à-dire que la situation de performance se doit d'être prise en compte aussi dans le non musical. Par exemple, le premier constat fait sur le terrain aura été la présence ou non de partitions. En effet, certains chants sont chantés de mémoire, ou « parcoeurisés », expression revenant régulièrement dans mes entretiens pour signifier qu'un chant a été appris *par cœur*. La présence d'une telle expression n'est d'ailleurs pas anodine et démontre toute l'importance que revêt la transmission orale; l'absence de partition renvoie donc à une transmission s'inscrivant beaucoup plus dans cette foulée. Cependant, certains chants, voire la majorité, sont chantés avec texte et, parfois, avec partition en soutien. Dans ce dernier cas, j'ai observé les procédés mis en œuvre autour de ces documents, à savoir, est-ce qu'il y a lecture ou non? Règle générale, les enregistrements en situation de performance montrent que les partitions distribuées, que ce soit le texte et/ou la notation musicale, ne sont pas lues par les choristes et ne servent souvent qu'à les ventiler! Pour les rares cas observés où les documents distribués sont lus, seul le texte est suivi et respecté puisqu'aucun choriste ne sait lire la notation musicale, à l'exception de quelques maîtres de chœur et apprentis dont les

connaissances en la matière demeurent toutefois parcellaires. Il apparaît donc que l'élément important sur ces supports écrits demeure le texte et non la musique qui, elle, est interprétée de mémoire. Constats et procédés sont intimement liés, et ces derniers amènent à réfléchir sur l'action qui est réellement portée sur le répertoire. Mes observations démontrent que si la musique change, mais non le texte, il ne s'agit pas *réellement* d'improvisation, selon moi, parce que tout un chacun croit fermement respecter le chant d'origine; il ne s'agit pas d'improvisation libre, mais plutôt de ce que je qualifierai ici d'*improvisation linéaire*, en ce sens que cette improvisation s'effectue dans une temporalité observable et dans une mise en acte portée sur le répertoire lors du processus d'appropriation de celui-ci (voir plus loin).

Autre constat, la disposition spatiale de la chorale qui prend une importance particulière parce que très « spécifique » au contexte liturgique et représentative d'une certaine distanciation entre la pratique traditionnelle du chant chez les noons, et celle pratiquée à l'Église. En effet, si cette séparation du chœur en pupitres semble s'être faite sans contradiction avec les valeurs culturelles animistes d'avant l'évangélisation, l'intégration de l'ensemble choral lui-même au sein de la liturgie chrétienne chez les noons semble ne pas avoir été complétée. L'explication de cette remarque m'est venue lors d'une discussion pendant la préparation du thé, où *bou* Samba (papa Vincent Ndiolène) me faisait remarquer : « Avez-vous remarqué la forme de notre église? ». Face à mon incompréhension, il poursuivit : « C'est une case! » (discussion du 26 juillet 2015; voir figures 8a, 8b et 9).



Figures 8a et 8b - L'église de Koudiadiène
Crédits photo : page Facebook *Projet Koudiadiène*



Figure 9 - Une case au village
Crédits photo : Lysandre Beauchemin

C'est dans la symbolique même du bâtiment que réside à mon avis l'explication de cette intégration non complétée de la pratique chorale des noons à l'église de Koudiadiène, en ce sens que malgré toute l'importance de la musique chorale dans le rituel et dans le quotidien, l'ensemble lui-même demeure « à l'extérieur » du carré symbolique du bâtiment, lieu où la fusion des croyances marque tout de même « physiquement » la présence de cette réminiscence de symboles animistes. Au final auront été ajoutés deux espaces distincts à cette « case », symbole très fort chez les villageois parce que représentant la maison où se tissent les liens de la famille : un espace réservé à la Vierge Marie (alcôve de droite, figure 10) et un autre pour la chorale (alcôve de gauche, figure 10). Cette disposition spatiale spécifique renvoie d'ores et déjà à une réflexion au sujet d'une certaine « association » entre la Vierge Marie et l'ensemble choral de par leur retrait spécifique à l'extérieur de l'espace de culte; une proposition sur le symbolisme féminin sera d'ailleurs abordée plus loin.



Figure 10 - Position de la chorale à l'extérieur de la case symbolique de l'église de Koudiadiène
Crédits photo: Anthony Grégoire

Cette exclusion de la chorale n'est pas insignifiante quant à sa place dans la liturgie catholique, car cela renvoie, d'une part, à l'état non complété de la fusion entre les pratiques musicales de l'Église catholique et la tradition noon; et, d'autre part, à une sorte de distanciation face à cette adaptation de la pratique chorale, comme si le compromis ne suffisait à lui seul pour une intercompréhension parfaite des symboles. Si cette disposition spatiale singulière montre que des symboles traditionnels perdurent dans cette pratique syncrétique, l'analyse syntagmatique de la performance saura confirmer ces conclusions grâce aux syntagmes performanciels, puis par l'analyse des discours sur la performance.

7.1.2 Les syntagmes performanciers

Dans un souci de découpage et de déploiement de la performance permettant une analyse linéaire et paradigmatique, chacun de ses constituants sera regroupé selon certains éléments caractéristiques appelés ici « syntagmes performanciers ». Ils sont au nombre de quatre, soit les syntagmes phonique, structurel, gestuel et contextuel. Le rapport entre eux dans la performance est observable selon les procédés et constats abordés précédemment, et selon un axe syntagmatique (linéaire) successif et simultané dans une série effective. Cela permet de visualiser chacun des syntagmes en lui-même sur un axe linéaire et temporel, et de l'analyser tel un bloc « détachable » en relation avec les autres syntagmes dans une analyse paradigmatique permettant d'obtenir le portrait complet d'une pièce au sein du répertoire performé, de même que de situer la performance complète dans la globalité du corpus trouvé à la paroisse.

7.1.2.1 Le syntagme phonique

Ce premier syntagme désigne l'élément significatif de la performance musicale qui en caractérise l'aspect sonore et par lequel on observe une importance dans l'emploi des sons. Si l'ensemble choral observé à Koudiadiène est de formation occidentale, les règles musicales, elles, demeurent toujours à comprendre, notamment en ce qui a trait à l'importance de la voix et de l'instrumentarium utilisé, ainsi que de l'harmonie. Les lignes qui suivent développent cette observation.

7.1.2.1.1 La voix

L'audition préalable à l'intégration de la chorale n'est pas un moyen ou une étape pour « trouver sa voix » au sein de l'ensemble; en pratique, par exemple, ceux qui ont une voix plus aigüe iront se placer aux rangs des ténors, alors que ceux qui ont une voix plus basse se rangeront du côté des basses. Cependant, l'étendue même de chacun de ces registres ne sera pas prise en compte dans cette attribution par pupitre. En effet, ce seul cadre ne tient plus, par exemple, dans le cas des chants sans partition qui peuvent être chantés selon une hauteur relativement plus basse ou plus élevée. Dans ces cas, on respecte le texte, et on adapte la mélodie selon les capacités vocales de chacun des choristes : croisement des lignes de basse et

de ténor, emprunts à la voix soprano pour ensuite revenir à son pupitre attitré, etc. Cette situation a été notamment observée tout au long de mon terrain en juillet-août 2015, où un chant en français, *Tu es l'os de mes os*, chant de mariage préparé pour le concert du 1^{er} août, a été graduellement déformé pour s'adapter aux sopranos au fil des répétitions. Pour cette pièce, aucune partition ne soutient l'interprétation, et les choristes ne se fient qu'au texte : la hauteur relative du chant est alors graduellement montée vers l'aigu lors d'une répétition, poussant ces femmes à la limite de leurs capacités vocales. J'ai alors remarqué que, par exemple, les broderies supérieures du refrain se substituaient par la répétition de la première note de ces figures. Les répétitions suivantes auront donc conservé cette substitution mélodique malgré le retour éventuel du chant à une hauteur dite « d'origine ». Cette situation, bien que significative ici dans la production d'occurrences (voir plus loin), n'est cependant pas isolée. En effet, bien que ne relevant pas du même contexte de production, John Blacking en faisait la même remarque quant à la place du texte dans l'appropriation de la mélodie dans ses observations des chants pour enfants chez les Vendas d'Afrique du Sud (Blacking, 1967). Ce dernier considérait que chez les Vendas, ce phénomène de variation du répertoire relevait de chacun des enfants qui modulaient le répertoire en fonction de leur capacité à chanter dans un registre particulier, une occasion particulière, etc.

Dans certains cas, le chant nécessite la présence d'un soliste qui intone¹⁴ alors la partie initiale du chant pour annoncer l'entrée du chœur. Dans la quasi totalité de ces cas, ce soliste est le chef de chœur dirigeant lui-même la pièce en question. On verra plus loin que cette situation est le résultat d'attribution de compétences spécifiques mais, dans tous les cas, sa posture de chef ne le soumet pas à toutes ces considérations de classement en pupitre et de hauteur, puisqu'il chante d'emblée la voix des sopranos, et selon la hauteur qu'il aura lui-même déterminée selon ses propres capacités vocales. Au sujet de la hauteur relative lors de la performance du répertoire, il serait simpliste de l'associer à la note donnée par le clavier ou la guitare, ou même par le chef intonnant le chant, le cas échéant et ce, pour plusieurs raisons qui

¹⁴ Pour rappel, l'*intonation*, dans la liturgie, est la partie initiale d'une œuvre musicale chantée par un soliste ou un groupe de choristes pour annoncer l'entrée du chœur.

seront présentées plus loin. La seule règle ici qui prévaut pour la voix est que même si les instruments ou le chef donnent le départ, les choristes fixent leur attention sur le texte, et c'est ce dernier qui devient alors maître de la performance.

7.1.2.1.2 *L'instrumentarium*

L'instrumentarium observé à la chorale m'aura dans un premier temps étonné, notamment en raison de la présence aux côtés des tam-tams et du sistre, d'une guitare électrique et d'un clavier, tous deux branchés dans un amplificateur. Si ces instruments sont le signe d'une certaine modernisation, notamment grâce à l'électrification relativement récente du village¹⁵, ils sont aussi le symbole d'une certaine appropriation du répertoire liturgique et une marque identitaire qui sera en fait l'objet d'un phénomène plus grand que leur seule présence, comme il sera démontré plus loin.

7.1.2.1.2.1 Les tam-tams et le sistre

Comme mentionné au chapitre des constituants de la pratique chorale, les tam-tams qui devraient être au nombre de quatre dans la tradition sérére noon afin d'avoir l'ensemble complet, sont plus souvent au nombre de trois, où le plus petit tambour (*thiole*) peut être remplacé par le djembé. La raison de cette diminution de l'ensemble, de même que cette substitution par le djembé, ne m'aura été expliquée d'autre façon que par un simple « c'est comme ça ». De plus, selon le cas, mes propres observations ont plutôt démontré qu'il ne semble pas y avoir systématiquement cette configuration de tambours en situation de performance lors de la célébration liturgique. Dans tous les cas, ils étaient absents lors des répétitions. Par exemple, il n'y a eu aucun tambour lors de la performance de la chorale à la messe du 21 décembre 2014 et du 26 juillet 2015 et ce, malgré leur présence dans l'église; on ne les a tout simplement pas utilisés. Dans les autres cas, l'ensemble était complet ou partiel, selon la présence de tambourineurs ou non. Dans les faits, une raison évidente m'apparaît et

¹⁵ L'électrification du village est le résultat de négociations très serrées entre les noons de la paroisse de Koudiadiène et les dirigeants espagnols de l'usine de phosphate Sephos qui s'est installée à Lam-Lam en 2009 ; la vente de ces terres a été conclue entre autres avec l'électrification des six villages de la paroisse. À titre informatif, rendez-vous sur leur site internet : <http://sephossenegal.com/>

qui justifie cette disparité dans l'utilisation des tam-tams : si tout le monde sait jouer du tam-tam au village, selon mes observations, tous ne sont pas pour autant batteurs. Il s'agit là d'une certaine reconnaissance que l'on attribue à certains membres de la communauté et qui s'impliquent ponctuellement au sein de l'ensemble; si les tambourineurs sont disponibles, alors il y a accompagnement de la chorale aux tam-tams. D'ailleurs, mes enregistrements ont démontré aussi que ce ne sont pas tous les tambourineurs qui connaissent les chants parce que leur fonction est bien précise et relève d'une compétence différente qui leur aura été attribuée par les autres membres de l'ensemble. Cette notion d'attribution de compétence sera abordée plus loin.

Si les tambourineurs semblent ne pas être soumis à des règles autres que la ponctualité, il en est de même pour la présence du sistre qui semble, à l'inverse, être de toutes les pièces, à l'exception des prières universelles et des pièces lentes et contemplatives. La situation de cet instrument semble légèrement différente de celle des tambours, entre autres choses parce qu'il accompagne un plus grand nombre de pièces dans le répertoire, mais aussi parce qu'il ne semble pas soumis à quelconque règle de constance rythmique, sinon autant que possible de marquer le premier temps de chaque mesure (**piste associée – *Na ñu dem ba Betleem***).

Enfin, j'ajoute ici l'utilisation des mains en tant que percussion, mais je souligne que le frappement des mains a été observé dans de très rares cas, uniquement quand la pièce est construite sur la forme et la structure du *mbilim*, pièce traditionnelle sérère noon¹⁶, et dans un contexte particulièrement festif et ponctuel dans la liturgie, comme un mariage. En somme, mes observations ont démontré que la place qu'attribuent les membres de la communauté aux tam-tams et au sistre au sein de la performance n'est pas primordiale; bien que reliés intimement à la musique traditionnelle chez les Sérères noon, il n'en demeure pas moins qu'ils sont facultatifs dans le déroulement de la performance.

¹⁶ La forme et la structure significatives du *mbilim* au sein du répertoire de la chorale seront abordées plus en détails ultérieurement.

7.1.2.1.2.2 Le clavier

Le clavier me semblant être un substitut à l'orgue au sein de l'église de Koudiadiène, j'ai remarqué quelques particularités et lignes de conduite auxquelles l'organiste n'a jamais dérogé. En effet, les sons utilisés en situation de performance ont, sinon une fonction bien précise, un rôle particulier : le son d'orgue est spécialement réservé pour les prières universelles (**voir vidéo associée – Prière universelle**) et les pièces lentes et contemplatives, notamment le *Credo*, comme en témoigne aussi la vidéo correspondante (**voir vidéo associée – Credo**). Sinon, le son de balafon, ou autres sons électroniques que j'ai considéré sur le terrain comme lui ressemblant de par leur utilisation ambivalente, est réservé au répertoire construit sur des chants traditionnels dits « africains » par les membres de la paroisse¹⁷ (**voir vidéo associée – Jebal la suñu ligeey**). Le son de piano proprement dit est réservé aux pièces dites « étrangères », soit d'origine occidentale ou, plus largement, et selon les membres de la communauté, en français. De plus, mes observations ont démontré que lors de la performance, si les choristes entament les chants selon la note que le chef ou le claviériste leur aura donnée, ce n'est pas à eux de suivre cet instrument, mais bien au claviériste de s'adapter, voire de « moduler » si les choristes changent de tonalité. Ce sont les choristes qui deviennent la ligne à suivre, puisque ce sont eux qui « portent » le message du chant. Enfin, en tant qu'instrument « étranger », le clavier bénéficie d'un statut particulier et différent des autres instruments de par sa fonction dans la formation des apprentis, comme le démontre déjà cet extrait de la messe du dimanche, 10 août 2015 (voir annexe D et **vidéo associée – messe Na am dam**).

7.1.2.1.2.3 La guitare

La guitare, dernier élément de l'instrumentarium accompagnant l'ensemble choral, s'est vue attribuer le même statut que le clavier, en tant qu'objet de formation des apprentis, et sera aussi abordé plus loin à ce sujet. Les extraits des messes du dimanche des 28 décembre 2014 et 10 août 2015 peuvent toutefois déjà faire montre de se « laisser aller » à la guitare (**voir vidéo associée – Jebal la suñu ligeey**). Aussi, mes recherches ont démontré que

¹⁷ À ce sujet, et pour comprendre ce qualificatif, voir plus loin la provenance du répertoire.

si la guitare semble jouer à tous coups une partie plutôt complexe et qui lui est propre, cette « partie » n'existe pas et est le fruit du guitariste lui-même qui aura créé de toutes pièces son accompagnement au terme de plusieurs heures d'entraînement. C'est ce qui fait, entre autres, qu'aucun guitariste ne jouera le même accompagnement pour une même pièce, puisque très personnel et selon les compétences et les capacités de chacun. Ce volet de guitare résulte de la fusion entre certains extraits de la mélodie des sopranos et des accords qui peuvent parfois avoir été indiqués par un autre sur une partition ou entre les lignes d'un texte, comme en témoigne la partition du *Credo* de la *Messe VII (De Angelis)* annexée au présent travail (annexe E).

Enfin, la guitare étant le seul instrument de l'ensemble à nécessiter en soi un accordement relativement précis, l'absence de tout instrument d'ajustement tel qu'un accordeur (*tuner*) mène à des situations particulièrement difficiles pour les oreilles formées à la justesse occidentale; mais il n'en est rien pour les membres de la communauté qui ne remarquent absolument pas, selon mes observations et mes entrevues, cette situation de « dissonance ». J'ai même pu assister à plusieurs situations où le claviériste aidait le guitariste en lui donnant des notes, tout à fait au hasard, pour l'aider à accorder son instrument. Encore une fois, malgré ce repère auditif du clavier, peu importe lequel soit-il, il persistait une nette différence de hauteur entre ce repère et l'accord de la guitare et ce, lors de chacune des performances, sans exception. Cela m'indique alors que la guitare possède un statut qui lui est propre, et qu'elle n'est pas dénuée d'importance dans la bonne performance de la chorale. C'est plutôt que l'on accorde peu d'importance à l'harmonie, ou plutôt que la « distance » entre les notes relève d'un certain cadre flexible et socialement acceptable (mais qui n'aura malheureusement pas pu être mis au jour), et que la conception de l'« harmonie » de l'ensemble est beaucoup plus de conception linéaire afin de laisser la place à chacun des membres de l'ensemble. C'est donc, selon moi, une règle applicable à l'ensemble de l'instrumentarium.

7.1.2.1.3 *Le rythme*

Ici doivent être distingués, pour convenir aux observations sur le terrain, les différentes conceptions du mot « rythme » : l'expression « il y a du rythme » n'a pas la même

signification selon le contexte où elle est utilisée. En effet, cette expression peut autant désigner le rythme d'un chant, à savoir s'il est « rythmé », entraînant, rapide ou lent, que les rythmes utilisés dans le chant lui-même comme aux instruments. Dans les deux cas, le rythme détient une importance capitale parce qu'associé, selon le cas, à la tradition noon ou non; c'est-à-dire que cette notion de rythme elle-même suffit à la fois à diviser le répertoire et à lui attribuer une certaine identité. Par exemple, la conception de ce qu'est un chant « rythmé » s'illustre sur le terrain par une mesure en 3/8 parce que rappelant alors la musique traditionnelle sérère noon, soit le *mbilim*. Samuel Ndiolène, choriste, me disait à ce sujet que dans ces cas, on considère « [s]eulement le rythme... On s'est basé sur le rythme pour en faire un chant. On a pris le rythme et après, on y a mis des paroles de l'Église pour chanter Dieu » (entrevue du 14 juillet 2015). Selon mes informateurs, le répertoire en 3/8 sera inévitablement associé à la tradition et sera accompagné des tam-tams et, selon le cas, du clavier et de la guitare. À l'inverse, un chant dit « lent », qu'il soit véritablement lent ou non, ce qui n'a pas d'impact sur sa perception sur le terrain, sera représenté par une mesure en 3/4 ou en 4/4 et relégué au répertoire d'origine étrangère, et sera uniquement accompagné du clavier et de la guitare. Les chants dont la mesure est en 2/4 sont particulièrement rares et sont de nature plutôt ambivalente : ils sont parfois accompagnés des tam-tams, parfois considérés « lents », et ne sont pas nécessairement considérés comme étrangers. Cette dernière question n'aura pas été élucidée, mais la faible proportion de chants en 2/4 ne semble pas être exceptionnelle et résulterait plutôt d'une surreprésentation de pièces écrites selon les autres mesures mentionnées. De plus, cette notion de « rythme » est aussi observable selon la langue du chant qui régit elle aussi le caractère de ce qui sera « rythmé » ou non. Gabriel Nango Tine me disait, lors d'une entrevue réalisée le 15 juillet 2015, que « [l]es chants doux et en français ne sont pas battus aux tam-tams [tout comme] les chants lents où l'on se concentre pour bien comprendre les paroles ». Il apparaît donc ici que la seule conception du « rythme » sur le terrain n'est pas représentative du rythme lui-même, mais bien l'aboutissement d'une réflexion de ce que devrait « représenter » ce rythme, soit la tradition, et ce à quoi il devrait être « associé », distinguant de ce fait les chants considérés comme étrangers. Ces ouvertures au sujet de la représentation et de l'association du rythme seront abordées plus loin, notamment avec la représentation symbolique.

7.1.2.1.4 L'harmonie

Dans les faits, en ce qui a trait à l'harmonie, il semblerait, sur la base de mes observations faites au sein de l'ensemble lors de l'apprentissage du répertoire, que seul le contour mélodique importe véritablement aux choristes lors de la performance de la chorale. Ainsi, lors de la répétition du lundi 22 décembre 2014, j'ai été témoin d'une situation où le chef de chœur faisait répéter une ligne à chacun des pupitres, un à la fois, et où cette même ligne s'adaptait à chacun des choristes dès lors du retour en plénière; c'est-à-dire que chacun des choristes chantait une ligne mélodique différente de celle qui avait été répétée. Ces changements de notes joueront inévitablement sur l'harmonie, interchangeant parfois certains degrés au sein de la tonalité, par exemple remplacer le IV^e degré par le vi^e en mode majeur, ou le II^e degré par le V^e en mode mineur, et même plus éloigné, remplacer le IV^e degré par un ii^e ou un V^e par un iv^e, etc. Si alors chacun des choristes performe une ligne mélodique adaptée et qui lui est propre, c'est qu'il n'y a pas réellement de conception harmonique à proprement parler pour eux, mais bien une conception beaucoup plus linéaire. Au final, il s'agit effectivement d'improvisation, mais comme le but lui-même n'est pas l'« improvisation », cette improvisation spontanée servira beaucoup plus à l'adaptation du répertoire pour chacun des membres, rejoignant ainsi ce qui a été présenté précédemment quant au cadre vocal.

Il en est de même pour les modes qui peuvent être interchangeés, voire superposés : c'est le cas, notamment, de la *Messe française « Babylone »* (voir annexe F) pour laquelle le changement et la superposition de modes ne sont pas perçus par la communauté. J'aurai même fait écouter en boucle certains extraits de cette pièce à des membres de la paroisse pour montrer cette divergence, tout en soulignant qu'il devrait y avoir une différence perceptible : dans tous les cas, on m'a regardé avec incompréhension et sans *comprendre* ce dont je parlais. Cette question de savoir si les membres de la communauté *entendent* la différence entre les modes majeur et mineur demeure toujours à élucider puisque je n'aurai finalement pas trouvé de terme pouvant concorder avec leur conception de l'harmonie, mais un constat s'impose de lui-même : cette différence n'a aucune incidence sur la qualité de la performance.

La comparaison des différentes performances de ce chant a pu être observée entre décembre 2014 et juillet 2015 et, selon la célébration, la messe « *Babylone* » a été performée de manières bien différentes : le 28 décembre 2014, le *Kyrie* et le *Gloria* ont été performés a

capella, et le *Sanctus* et l'*Agnus*, accompagnés à la guitare, le tout sans tambour et dans un mode majeur (entendu ici mode ionien). Le 4 janvier 2015, ce chant a été accompagné au clavier et à la guitare, et le *Kyrie* et le *Gloria* ont été accompagnés respectivement en mode mineur (entendu ici mode éolien) et dans une superposition des modes majeur et mineur. Le *Sanctu* et l'*Agnus* ont aussi été accompagnés dans une superposition des modes (**piste associée – *Sanctus***). Lors de cette performance, seuls le *Gloria* et la *Sanctus* ont été accompagnés aux tam-tams. Enfin, j'ai pu entendre le *Sanctus* et l'*Agnus* lors de la messe du 12 juillet 2016, accompagnés uniquement au clavier, et dans un mode majeur. Dans tous les cas, c'est à la guitare que le mode mineur aura été entendu, et il s'agit du même guitariste qui, dans les autres cas de superposition et de substitution de modes, en aura été la cause. Si aucune remarque n'a été formulée sur cette différence, c'est que non seulement le guitariste en question demeure dans les limites acceptables de la performance, mais que le mode n'est pas un critère influent dans la performance du répertoire pour les membres de la paroisse.

7.1.2.2 Le syntagme structurel

Ce terme renvoie, pour la présente recherche, à l'élément significatif de la performance musicale qui en caractérise la complexité à plusieurs niveaux : au niveau de la pièce musicale elle-même, i.e. de sa structure formelle, au niveau du répertoire performé, et au niveau du corpus (ensemble des pièces) dans sa globalité. Sur ce terrain de recherche, ces différents niveaux d'observation résultent d'associations extramusicales essentielles pour le bon déroulement de la performance, tout comme une méta-structure flexible et mise en place originalement pour le bon déroulement de cette même performance, mais qui se révèle aujourd'hui régie par l'absence de partitions ou non, selon le cas.

7.1.2.2.1 La structure du chant

Si mes observations n'ont pas démontré de structure particulière pour les pièces étrangères au sein du répertoire, hormis l'écriture en plusieurs mouvements pour une messe, par exemple, il est vite apparu que les chants liturgiques associés à la tradition sont « construits » en suivant la même structure et la même forme que les chants traditionnels de *mbilim*. Samuel Ndiolène me disait justement à ce sujet que « y'a des chants chorals (*sic*), actuellement, qui vient (*sic*) de la musique traditionnelle. On s'est inspiré de la musique

traditionnelle pour en faire un chant choral [...] qui est identique au *mbilim* » (entrevue du 14 juillet 2015). Comme le démontre la vidéo du *mbilim* (**voir vidéo associée – *Le mbilim***), ce chant traditionnel¹⁸ est essentiellement en deux parties, soit une première partie dont la mesure est en 3/8, mais dansée dans une formule de 3 contre 2, et où un soliste, habituellement une femme, et une choriste chantent sous forme de *question-réponse* (*call-and-response*). Vient ensuite une accélération qui marque la transition vers la seconde partie, dont la mesure est binaire et beaucoup plus rapide, sans chant, et où les danseurs se livrent à une performance plutôt ahurissante sous forme de duels, soit avec un autre danseur, homme ou femme, soit avec le chef de la section de tam-tams. Ces duels sont à diviser en « moments » marqués par un arrêt par le chef de section, et s’ensuit un autre duel dès lors que quelqu’un se présente. On remarque sur la vidéo qu’avec la transition accélérant vers la deuxième partie, trois des quatre tam-tams maintiennent un rythme de base.

Cette structure traditionnelle du *mbilim* est aussi observée dans le répertoire liturgique de Kouidiadiène. En effet, les pièces *Jebal la suñu ligeey* (voir annexe G) et *A boxot ale in* (voir annexe H), même si tous deux en wolof, présentent cette structure en deux parties liées par une accélération. Pour la première pièce, le texte seul, sans notation musicale, se trouve à la paroisse, mais les indications du texte suffisent à faire apparaître cette structure bipartite : un *refrain I* dont la transition vers le *refrain II* est marquée par un couplet pendant lequel la mesure binaire se substitue à la mesure ternaire. Dans ce cas précis, la continuité de rythme, assurée par les trois tam-tams dans le *mbilim*, est remplacée par la stabilité rythmique du sistre, et le jeu de question-réponse est représenté par les voix d’hommes qui répondent aux voix de femmes (**voir vidéo associée – *Jebal la suñu ligeey***). L’accélération, quant à elle, tend à se faire plus discrète et à agir sur l’entièreté de la pièce, en ce sens qu’à l’église, c’est le tempo du chant en entier qui s’accélérera plutôt que la seule transition entre ces deux parties. De plus, le duel observable chez les danseurs du *mbilim* se retrouve illustré par le choix que doit prendre le chef de terminer le chant par le premier ou le deuxième refrain. Effectivement,

¹⁸ Pour les besoins du présent mémoire, le chant du *mbilim* sera considéré comme un tout musical uniquement mais, dans les faits, le terme renvoie aussi à une fête (« ambiance festive », voir précédemment) et un genre musical attribué aux noons et qui est divisible en plusieurs types de chants non abordés ici.

si l'on ne sait jamais quel danseur remportera le duel, il en est de même pour ces pièces du répertoire où l'on ne peut savoir d'avance quel refrain y mettra fin. L'analyse de la seconde pièce, *A boxot ale in*, pour laquelle existe toujours une partition, mène à pareille conclusion : un premier refrain, avec alternance homme-chœur, suivi d'une seconde partie, répétitive, avec alternance sopranes-chœur. C'est donc toujours cette structure du *mbilim* mais, dans ce second cas, le couplet fait office de transition au même titre qu'au sein du *mbilim* de par son accélération indiqué à la mesure 14. Cependant, *A boxot ale in* se distingue particulièrement des autres chants de par sa mesure inscrite en 2/8; c'est le seul cas où une telle mesure aura été observée, pour ma part, mais les différentes occurrences de ce chant montrent que malgré tout, l'ensemble performe cette pièce au même titre que le répertoire en 3/8, soit comme un chant rythmé traditionnel accompagné par les tam-tams.

Enfin, si cette association au *mbilim* est évidente dans certaines pièces du répertoire, j'aurai pu aussi l'observer dans une méta-structure manifeste au niveau du corpus, notamment dans l'enchaînement de pièces du répertoire. Si cette possibilité d'enchaînement et son explication seront présentées plus loin, il convient ici d'exposer le fait que, comme le démontre l'extrait sélectionné (**voir vidéo associée – *Enchaînement du répertoire***), deux pièces du répertoire peuvent devenir les composantes de cette structure bipartite dans la création d'une méta-structure de *mbilim*. En effet, le premier chant représente, dans cet exemple, la première partie, puis vient une courte transition menant au second chant pendant lequel est appliquée une accélération graduelle. Tout comme dans les pièces précédentes, le sistre tient le même rôle de stabilisateur rythmique et devient l'élément unificateur de cette structure double, et des « arrêts » sont marqués aux tam-tams à la fin d'un chant pour indiquer la reprise au début de ce chant. Au final, si cette association est sue et soulevée par les choristes eux-mêmes, c'est qu'elle prend une place particulièrement importante au sein de la liturgie et que différents symboles s'y retrouvent véhiculés, comme il le sera démontré plus loin au chapitre de la représentation symbolique. Samuel me disait à ce sujet que « [a]u début, quand je chantais ça, je pensais plutôt aux chants de *mbilim*, mais je me suis adapté.

Maintenant, je pense *aussi*¹⁹ à Dieu [...] Ça te donne plus de choix quand tu chantes Dieu » (idem).

7.1.2.2.2 *La structure du répertoire*

S'il est question de structures symboliques d'une pièce du répertoire, il en est de même pour le répertoire d'une performance complète qui se doit d'être structurée selon la liturgie qu'elle accompagne. En effet, la performance de la chorale doit convenir à certaines règles de mise en place, notamment l'association des chants selon les lectures du jour et l'homélie du père, et doit convenir aussi à tout autre élément supplémentaire, ponctuel, ou thématique particulière de chacune des messes (entrevue avec Lazare Ngagne Tene, le 6 janvier 2015). À cela s'ajoute une règle immuable qui demande à ce que le chant de sortie soit obligatoirement dédié à la Sainte Vierge Marie; cette dernière exigence n'est pas dénuée d'intérêt au niveau de la symbolique, élément qui sera abordé aussi plus loin. Ici, cette obligation de respect de la structure liturgique fait partie intégrante de la bonne performance en tant qu'élément extramusical et démontre qu'avant tout, une bonne performance repose prioritairement sur le respect du message qui est transmis à la messe : la chorale sert en quelque sorte de véhicule à ce message qui se doit d'être récité dans l'ordre prescrit par la liturgie. Par exemple, lors de la messe du vendredi 24 juillet 2015, alors que c'est la *Petite chorale* qui animait la célébration, l'ensemble a inversé accidentellement l'*Agnus* et le *Sanctus*, ce qui a immédiatement causé l'agitation de l'auditoire, et même l'interruption de la cérémonie jusqu'à ce que l'apprenti perçoive son erreur et qu'il reprenne avec le *Sanctus*. Si cette agitation aura suffi à rendre l'ensemble terriblement mal-à-l'aise, le vicaire de la paroisse s'est empressé d'aller sermonner la chorale à la fin de la messe, et une séance d'explication portant sur le déroulement d'une messe a même été organisée pour le lendemain avant midi afin d'expliquer aux jeunes de toute la paroisse l'importance de la chorale dans la rigueur liturgique.

Enfin, un commentaire pour le moins curieux aura attiré mon attention : lors d'une discussion informelle avec Marie-Christine Ndiolène, après cette messe du 24 juillet, je lui ai

¹⁹ Accentuation de moi-même pour mettre l'accent sur cette « association » plutôt que sur une « transposition ».

demandé de m'expliquer sa vision de ce qui s'est produit avec l'ensemble, et elle m'a répondu que « c'est évident que la *Petite chorale* a "dégammé" ». Si je ne m'attendais pas à ce terme, ma réaction aura surtout surpris mon amie qui croyait que je n'avais pas perçu cette inversion des mouvements de la messe. Ma conclusion ici est que l'utilisation de termes musicaux renvoie non pas *nécessairement*, sur le terrain, au musical lui-même, mais aussi à des règles extramusicales qui demeurent toujours à éclaircir. Pour le moment, cette possibilité, qui n'est pas abordée par la présente analyse faute de développement substantiel, ouvre la voie vers des recherches ultérieures portant sur la polysémie terminologique au sein du discours musical des Sérères noon de Koudiadiène.

7.1.2.2.3 *La structure du corpus*

Mes observations ont pu démontrer la présence d'une structure rigoureuse dans le répertoire suivant celle de la liturgie, et il en est de même au sein du corpus plus généralement, en ce sens que si chaque chant est associé, de par le message traité dans le texte, à cette structure liturgique, il est possible d'enchaîner plusieurs chants à l'aide d'une transition, et sans interruption. Par exemple, il m'a été donné d'entendre à deux reprises le chant wolof *A boxot ale in* lors des messes des 24 et 25 décembre 2014 : il aura été enchaîné avec deux autres, soit respectivement *Jebal la suñu ligeey* et *Nangul suñuy jebale* (annexe I), tous deux aussi en wolof. Les informations dont je dispose et qui lient ces trois chants sont plutôt minces, mais suffisent toutefois à affirmer que s'ils sont tous des chants d'offertoire, le sujet centralisateur du message tient aussi toute son importance : « Prends [reçois] le fruit de notre travail [labeur] »²⁰. Suivant la logique selon laquelle un chant doit sa place dans l'ordre du répertoire performé à la structure de la liturgie catholique, et en tenant compte du message soutenu par le texte, c'est dire alors que l'on pourrait mettre ensemble n'importe quel chant dans la mesure où chacun d'eux se doit de demeurer à l'intérieur de cette « catégorie ».

Dans les faits, les réponses obtenues à mes questions à ce sujet ne révèlent rien d'autre que « on l'a fait parce qu'on en a décidé ainsi », et les exemples de cette situation où l'on

²⁰ Traduction personnelle.

enchaîne deux chants ne sont pas fréquents. D'ailleurs, comme le montre l'enregistrement vidéo que j'ai pu faire du premier enchaînement en situation de performance (**voir vidéo associée – *Enchaînement du répertoire***), ces situations ne sont pas toujours prévues : dans ce cas, le chef a tout simplement extrait la partition de son lutrin avant la fin du premier chant pour la montrer à l'ensemble, et les instrumentistes ont immédiatement fait une transition vers le second chant. Aussi, la raison de l'utilisation de *A boxot ale in* comme second chant dans les deux enchaînements m'est toujours inconnue puisque, selon mes observations dans le cadre des syntagmes précédents, rien ne le distingue réellement des autres. Le seul constat que j'aurai pu faire à ce sujet est davantage celui du « temps », c'est à dire que le chœur se doit de chanter tant que l'action des célébrants n'est pas terminée; on voit d'ailleurs le chef, dans la vidéo, regarder souvent derrière lui afin de s'assurer du déroulement de la célébration. Mais ce constat à lui-seul ne me semble pas significatif au point de devenir une explication valable puisqu'une question demeurerait : pourquoi ne pas avoir enchaîné les autres? Dans tous les cas de figure, il m'est possible de conclure que la structure du corpus « semble » être « mobile », en ce sens que si chaque chant est indépendant des autres de par son message, il est possible de joindre certains chants portant un message similaire afin de soutenir la liturgie en cours et ce, sans nuire au bon déroulement de la performance.

7.1.2.3 Le syntagme gestuel

Dans cette recherche, ce syntagme désigne l'élément significatif de la performance dont la production est caractérisée par le geste musical dans un système de significations prédéterminées au niveau émique. Plus spécifiquement, les observations ont mis en évidence que si les choristes tendent de plus en plus vers un minimalisme gestuel lors de la performance, i.e. que leur corps est plutôt « statique » par rapport à mes observations de 2010, une grande place est toutefois accordée à la battue du chef, non pas au niveau de la direction chorale nécessairement, mais plutôt dans l'attribution de compétences spécifiques. Cette notion de compétence revient sans cesse et, même si elle sera abordée en détails plus loin, se doit d'être abordée dès maintenant. En fait, la battue des maîtres de chœur et des apprentis ne relève pas uniquement du musical. À prime abord, ma question aura été de déterminer « ce qui est réellement battu » par le chef car, à plusieurs reprises, je n'ai pas été en mesure d'associer le mouvement, la gestuelle du chef, à ce qu'il indiquait par ses gestes. Alors que pour les

choristes il était clair que c'est la mesure qui était battue par certains chefs, j'aurais personnellement eu tendance à cibler les mots; dans certains cas plus rares, je n'y suis simplement pas parvenu. J'ai donc posé la question en entrevue, et on m'aura répondu :

« Tu vois, durant les messes, déjà, eux [les apprentis], ils exécutent mais, ils ne font que des gestes : ils ne sont pas avec le rythme donc, c'est par rapport à l'expérience, à la (*sic*) vécu de la chorale que, bon... les gens, ils ne se retrouvent pas. Ils ont le rythme [dans le sang]... Accompagné avec les tam-tams et les autres instruments, eux, ils arrivent à maintenir le rythme, sans pour autant que le maître de chœur, lui, celui qui est devant, qui se retrouve dans les failles [...] S'ils ne sont pas en train de danser ou bien de gesticuler comme ça seulement, bah, je dirais qu'ils sont en train de gesticuler tout en pensant qu'ils sont en train de battre la mesure... bien sûr, et je l'espère [...] » (entrevue avec Lazare Ngagne Tene, le 6 janvier 2015).

Et à ma question de savoir s'ils ne seraient pas en train de gesticuler pour indiquer les mots, Lazare me répond :

« Non... Je ne crois pas. [...] Na... C'est pas un dialogue de sourd et muet! Je crois pas... Je crois bel et bien qu'ils sont en train... Qu'ils croient qu'ils sont en train de battre la mesure... Na... Ça ne se peut pas, ils ne dient (*sic*) pas les mots... Ah, je suis catégorique : ils ne dient (*sic*) pas les mots! » (idem.)

Pourtant, mes enregistrements témoignent clairement de ma conclusion concernant la battue des mots (**voir vidéo associée – *Prière universelle***). Si cette entrevue amenait des éléments de réponse contredisant mes conclusions d'alors, j'ai pu remarquer par la suite, à quelques reprises, la présence d'un chef (que je n'ai toutefois pas rencontré sur le terrain pour des entrevues) dirigeant la foule depuis l'avant de l'église lors des chants en latin avec chœur et fidèles, comme la *Messe chantée VIII* présentée plus tôt. S'il semblait parfois indiquer des hauteurs mélodiques, ou parfois la conduite des mots, je suis catégorique sur le fait que sa gestuelle ne suit en rien celle du chef de chœur. Demandant à Lazare son rôle dans la performance, il me répondit que « celui qui est devant, il ne fait que gesticuler : il ne bat pas de mesure, bon... [...] Et, par rapport à la façon dont on lui a appris, enfin, il gesticule, et vous voyez souvent [...] des erreurs [...] Donc 1) ils n'ont pas la passion, et 2) ils ne font que gesticuler pour accélérer la chorale. Ça pose problème après... » (idem) Cette divergence des discours terrain et scientifique témoigne de la prise de conscience du chercheur, moi-même, au sujet de l'importance du texte, importance reléguée inconsciemment par les membres de la chorale à un degré d'importance moindre. Cette divergence des discours fera d'ailleurs l'objet d'un retour plus loin. Enfin, comme mentionné, cette battue, si elle fait l'objet d'attribution de

compétences, fait aussi l'objet d'une association prédéterminant la spécialisation de chacun des dirigeants de l'ensemble.

7.1.2.3.1 La battue « par association prédéterminée »

En effet, la gestuelle des chefs de chœur se distingue particulièrement parce que la battue servira non seulement à diriger le chœur, mais aussi à associer un chef à un répertoire précis. En effet, chacun des chefs est associé à un répertoire restreint et prédéterminé par le Collège des maîtres de chœur qui divise le répertoire sur la base de la « facilité qu'ils ont à battre ce corpus » : un chef pourra ne battre que des chants à mesure ternaire, ou des chants lents, etc., par attribution ou sélection, ou selon l'accompagnement aux instruments (entrevue avec Gabriel Nango Tine, le 15 juillet 2015). L'importance de cette battue que j'appelle « par association prédéterminée » est donc de mettre en avant les compétences du chef ou de l'apprenti, et de donner une « impression d'aisance », peu importe si le conducteur bat réellement ou non la mesure demandée. Par exemple, Lazare me disait, en parlant d'un autre chef, que celui-ci exécute les chants particulièrement bien « parce qu'il met de l'ambiance » (entrevue avec Lazare Ngagne Tene, le 6 janvier 2015). La prédétermination de cette battue relève donc d'une attribution fondée sur un élément extramusical qu'est celui de la compétence et qui se retrouve être au cœur d'un système complexe d'apprentissage parallèle qui sera abordé plus loin. Toutefois, cette association de l'ambiance à la compétence et l'aisance soulève aussi dès maintenant un élément fondamental qui mènera à la production de conclusions lors de l'analyse discursive qui suivra.

7.1.2.4 Le syntagme contextuel

Enfin, ce dernier syntagme renvoie à l'élément significatif de la performance musicale qui en caractérise le contexte d'exécution permettant l'application de l'ensemble des syntagmes performanciers : Où? Quand? Qui et pour qui? Pourquoi? Comment? Il s'agit en fait de comprendre la place particulière que prend un syntagme ciblé selon son contexte d'exécution : est-ce que ce syntagme peut être observé en plusieurs circonstances, notamment? Peut-il être recontextualisé? Si oui, conserve-t-il alors la même signification qu'il avait dans le cadre de son observation à l'origine? Ce syntagme contextuel, bien que proche des procédés et constats présentés précédemment, ne doit pas leur être associé puisque ne relevant pas à

proprement parler de la performance dans son intégralité, mais plutôt des syntagmes explicités ci-dessus. De plus, si les syntagmes ne sont pas analysés dans une optique de hiérarchisation, il se révèle que ce dernier syntagme peut influencer l'observation et l'analyse des syntagmes précédents. C'est le cas, notamment, du syntagme phonique pour lequel, par exemple, l'instrumentarium prendra une toute autre importance selon le contexte d'exécution en concert ou lors de la liturgie, même si dans ces deux cas précis, la performance demeure dans un cadre religieux. Si je présentais l'ensemble des tambours comme étant modulable, voire facultatif lors des messes, il en va différemment lors des concerts liturgiques où l'ensemble se doit d'être complet pour le symbole identitaire fort qu'il représente, notamment pour le lien spécifique avec la tradition des Sérères noon.

Il en est de même pour le syntagme structurel où le déplacement d'une pièce du corpus au sein du répertoire peut amener un changement important dans la signification de cette pièce. Par exemple, j'ai pu remarquer une double utilisation du chant *Tamae pong ku binu* (**piste associée – *Tamae pong ku binu***) lors de la messe du 4 janvier 2015. En effet, alors que ce chant devrait en principe être performé lors de l'offertoire, je l'ai aussi entendu en début de messe, à la guitare, seule, et en musique d'ambiance avant l'entrée des Pères (**piste associée – *Tamae pong ku binu, guitare seule***). Si mes entretiens ont tous démontré qu'un chant devait être performé uniquement selon le seul cadre liturgique (entretiens avec Lazare Ngagne Tene, le 6 janvier 2015; Gabriel Nango Tine, le 15 juillet 2015; Wilfrid Amos Tine, le 16 juillet 2015; Louis Ndiolène, le 27 juillet 2015), cette situation observée démontre alors qu'il est possible de contourner cette règle à condition que la signification du chant le soit aussi. À juste titre, l'élément qui aura permis, selon mes observations, d'entendre cette pièce à cet endroit bien précis aura été l'absence du texte : sans texte pour porter le message associé à ce chant, la musique peut alors être utilisée dans un tout autre contexte, au même titre que la musique traditionnelle sérère noon aura servi de base pour la création de certaines pièces liturgiques, sans tenir compte du texte d'origine. C'est donc dire, encore, que le texte est porteur de significations chez les noons, soit un facteur identitaire du répertoire au sein du corpus, et que le contexte de performance est inévitablement lié au texte en question; il devra être observé à partir de celui-ci, notamment dans sa présence ou non.

7.1.3 L'analyse des discours : un paradigme dialogique

7.1.3.1 Le discours du/des performeur(s)

L'analyse du discours des performeurs permet de sélectionner différentes observations faites et analysées selon les différents syntagmes qui auront pu être observés lors de la mise en acte du répertoire, pour ensuite obtenir la vision et l'interprétation qu'à un performeur du phénomène dont il est l'acteur. Ce discours des performeurs, choristes et maîtres de chœur, me paraît particulièrement important puisqu'il se révèle être un accès direct aux symboles et interprétations de chacun des individus prenant part à la performance. Il s'agit là d'un premier angle d'analyse au sein de cette triangulation discursive des différents acteurs sur le terrain.

7.1.3.1.1 *Les choristes*

Au fil de mes entrevues et observations, une question centrale est demeurée malgré les réponses fournies, à savoir : Qui chante? Qui *peut* chanter? Pourquoi chanter? C'est cette citation de Joseph Tine qui, en entrevue, m'aura confirmé que je tenais là une piste intéressante : « Bien chanter, c'est prier deux fois » (entrevue du 12 août 2015). En réponse à mes questions, les entrevues ont démontré que si l'Église oblige la participation des membres de la communauté à un ensemble de leur choix, c'est sur une base *volontaire* qu'ils intègrent la chorale, et particulièrement celles et ceux qui expriment le besoin d'une participation active au sein de la liturgie de par la manière de communiquer leur foi à l'église. De plus, il s'agit d'un ensemble foncièrement accueillant et qui tend même à contourner ses propres règles pour l'intégration d'un plus grand nombre de membres. En effet, Lazare me disait que « [o]n ne force personne et il n'y a pas de critères [...] Mais il y avait une limite par rapport à la classe, de la 6^e jusqu'à la 3^e, eux, ils étaient à la petite chorale, et maintenant, je crois, dès la 4^e »²¹ (entrevue avec Lazare Ngagne Tene, le 6 janvier 2015). Il semble néanmoins y avoir certaines contradictions autour du fait qu'il n'y ait pas de critères pour l'intégration de l'ensemble puisque Lazare poursuivait en me disant que « on faisait le test... Si c'est une fille, on voit si

²¹ Il faut voir ici l'utilisation du système de scolarité français qui diffère du système québécois.

tu dois chanter la voix soprane ou bien la voix alti... Au pire des cas, si tu ne maîtrises aucune de ces deux voix, on t'amène à la voix alti quand même, mais on te forge à chanter » (idem).

Dans les faits, j'ai plutôt observé l'absence totale de test de classement, quel qu'il soit, au profit d'une ouverture certaine envers les membres. On offre ainsi la chance à tout un chacun de s'approprier la pratique chorale afin de s'illustrer au sein de cette collectivité musicale qui porte, par sa voix, le message de la foi catholique. Comme me le disait Lazare, les maîtres de chœur ne renverront jamais quelqu'un qui tente de faire sa place au sein de l'ensemble; ce serait impensable et susciterait certainement la grogne de l'Église : on lui dira plutôt : « N'importe où, où vous vous trouvez, que ce soit avec vos amis, sous l'arbre à palabres, ou bien dans les champs, exercez-vous à chanter » (idem). Et cette persévérance est d'autant plus représentative du fait que plusieurs choristes m'auront avoué être membre de l'ensemble depuis 10 ans, voire 15 ans ou plus et ce, « par vocation », ou simplement pour aider les gens à prier. D'ailleurs, Louis me disait aussi que « [l]a chorale, c'est chanter en communion [...] Le nombre de choristes, ça fait la qualité, vraiment » (entrevue avec Louis Ndiolène, le 27 juillet 2015). L'élément qui m'aura le plus interpellé est ce retour constant, dans mes discussions avec les choristes, du déploiement de la communauté qui se met volontiers au service de tout un chacun afin qu'il puisse bien prier. La chorale est devenue, pour eux, le moyen d'aider la communauté à cultiver sa foi en l'Église catholique, et elle ne demeure qu'un outil fonctionnel pour parvenir à cette fin. De plus, et de l'aveu de beaucoup, le fait de ne pas « connaître » la musique (comprendre ici savoir « déchiffrer » la musique) n'est aucunement problématique puisqu'ils peuvent se permettre de « chanter » leur foi, tout en attribuant du mérite, par exemple, à un chef qui aura appris à diriger l'ensemble et qui mettra son savoir au service de l'ensemble afin de transmettre le répertoire, et (in)directement, pour la communauté toute entière.

7.1.3.1.2 *Les maîtres de chœur*

La position du maître de chœur confère aussi une certaine diversité de points de vue dans l'observation du phénomène choral puisque le statut lui-même confère à cette personne une notoriété qui est à ne pas remettre en question. Par exemple, l'image que celui-ci dégage est plutôt celle d'un membre dont les connaissances sont multiples et particulièrement

spécialisées de par l'attribution de compétences qui lui sont propres. Dans les fait, « [p]our être maître de chœur, il faut connaître la Bible et on doit connaître les traductions de chants en langues inconnues [...] Normalement, il faut faire de la musique » (entrevue avec Lazare Ngagne Tene, le 14 juillet 2015). Cependant, la situation change, me dit Lazare, parce qu'il y a de moins en moins d'étudiants en musique au village, et que tout est une question de circonstances : étudier la musique amène assurément, selon lui, l'impossibilité de rester au village pendant les études, et l'obligation de le quitter pour le travail. De plus, si mes observations ont démontré que tout le monde connaît effectivement relativement bien la Bible à Koudiadiène, y compris les maîtres de chœur, il en est tout autrement pour les autres conditions considérées « nécessaires » pour assurer une telle fonction, notamment cette capacité de traduire les chants en langues inconnues qui se fait de plus en plus rare au sein du Collège des maîtres de chœur. D'ailleurs, Lazare nuance lui-même ses propos en ajoutant que « [o]n dit des "maîtres de chœur", mais beaucoup ne sont que des dirigeants, puisqu'ils ont le sens du rythme [...] mais de là à déchiffrer une partition, c'est un peu difficile pour eux [...] Un maître de chœur, même s'il n'est pas bon en musique, je dirais ici même s'il ne maîtrise pas tellement la musique, il doit connaître ces paramètres-là, la liturgie » (idem). Déjà se dessine une certaine souplesse dans les règles spécifiant qui peut ou non être chef de chœur, de la même manière que s'assouplissent les règles encadrant l'intégration des choristes à l'ensemble et ce, dans le but de souligner au même titre la place que peut prendre chaque membre de la communauté au sein de l'ensemble choral dans la liturgie.

7.1.3.2 Le discours du/des récepteur(s)

L'analyse du discours des récepteurs est, elle aussi, importante parce qu'elle me permet de sélectionner diverses observations selon les syntagmes observés lors de la mise en acte du répertoire, et selon les mêmes modalités que les performeurs; à savoir, si ces gens semblent plutôt « passifs » dans la performance musicale elle-même, celle de la chorale, ils sont néanmoins des acteurs importants et indispensables à la conduite de cette performance. La prise en compte de ce discours des récepteurs m'apparaît tout aussi importante qu'il me permet d'avoir accès aux symboles et interprétations de chacun des individus assistant à la performance.

7.1.3.2.1 *La communauté*

D'emblée, un constat s'impose lorsque que je repense à toutes mes entrevues dans la communauté de Koudiadiène : à la question de savoir comment ont-ils apprécié la performance de la chorale, on m'aura répondu par autant de facteurs et d'expressions ne relevant pas du volet musical en tant que tel. En effet, pour toutes les performances de la chorale dont j'aurai pu être témoin, soit plus d'une vingtaine, selon plusieurs contextes différents et à toutes heures du jour, jamais on ne m'aura fait la critique de la chorale en décrivant la performance « musicale », sinon avec l'expression « les choristes ont bien chanté ». Par exemple, les critiques du concert choral donné lors de la Fête patronale de la paroisse, le samedi 1^{er} août 2015, étaient principalement axées sur l'« ambiance » (*mbumbaï*) qu'une des trois chorales aura pu mieux dégager que l'autre, mentionnant alors la chorégraphie originale ou les costumes traditionnels de la *Jeune chorale*, la grande interaction entre la chorale des novices et les spectateurs ou, encore, le manque d'intelligibilité du texte pour la *Petite chorale*. L'entrevue avec Valéry Diène (le 2 août 2015) m'a toutefois donné un court contact avec ce que je croyais être une critique sur le musical à proprement parler, mais cela s'est avéré être plutôt le résultat d'une polysémie terminologique. En effet, il me disait, au sujet de la performance de la *Petite chorale*, que « il y avait des fausses notes... Les enfants là, ils dérapaient [...] Si tu as *bien*²² écouté... La manière dont elles chantaient, je fais allusion aux filles [...] Certaines qui criaient, qui dérapaient. » Valéry m'indique alors que lorsque la musique est trop forte, ou que les voix ne sont pas bien équilibrées, on ne peut bien comprendre le texte, le message, et c'est toute la performance qui s'en ressent, notamment par une rapide perte d'intérêt des spectateurs. Ces propos étaient d'ailleurs soutenus le lendemain par Alice Ndiolène qui me disait, dans une discussion informelle, que c'est la chorale du Noviciat qu'elle a préféré à ce concert de la veille, parce que « c'était clair » (en parlant du texte). Il apparaît donc que si cette ambiance festive doit être présente pour le bon déroulement de la performance, le message véhiculé par le texte est tout aussi important, sinon plus,

²² Accentuation de Valéry lui-même lors de son entrevue.

justement à cause de l'importance de la communication de ce message pour que soit « créée » cette ambiance.

Sinon, la qualification d'une « bonne » performance relève de toute évidence de critères de jugements appréciatifs relatifs et personnels. Ainsi, Lazare me disait que parmi les gens qui l'ont abordé concernant le répertoire liturgique, la majorité des femmes préfère les chants doux, et les hommes préfèrent davantage les chants rythmés. Par contre, s'ils insistent sur cette « catégorie » de chants qui leur convient le mieux, ils soulignent aussi qu'un chant « doux » ne veut pas dire nécessairement « sans percussion », mais bien, selon Lazare, un chant lent en 4/4 (entrevue avec Lazare Ngagne Tene, le 6 janvier 2015). Ces dernières observations, si l'on écarte le jugement de goût, viennent toutefois contredire les propres affirmations de Lazare qui me disait plutôt qu'un chant « lent » ne sera jamais accompagné des tam-tams. Je reconnais cependant n'avoir personnellement jamais entendu de chant lent, selon la conception du terme explicitée précédemment, accompagné des tam-tams à l'église de Kouidiadiène, mais cette situation laisse ouverte la possibilité que puissent être accompagnés aux tam-tams les chants lents.

Enfin, certaines évaluations de la bonne performance m'ont été exprimées, principalement par les plus jeunes, âgés entre 10 et 18 ans, en fonction de l'ambiance que donnait le chef avec sa battue. Par exemple, le 29 décembre 2014, on me faisait remarquer, lors du visionnement de mon enregistrement de la Messe de Minuit, sur mon ordinateur portable, qu'un des chefs dirigeait particulièrement mieux que les autres, à mon grand étonnement puisque j'avais justement ciblé le chef en question en raison de sa battue que je n'arrivais pas à comprendre. Lorsque j'ai demandé aux enfants pourquoi il se démarquait des autres chefs, on m'a répondu qu'il faisait de grands gestes « aisés ». Face à cette réponse, mon interrogation aura cependant tôt fait de semer le doute chez mes compagnons de visionnement²³, comme si être un bon chef de chœur ne s'expliquait que par l'image qu'il donnait : une image de confiance et d'assurance. Si ces jeunes ont modulé leur réponse en

²³ Ici, le nom de ces personnes demeure anonyme, et aucune citation ne sera utilisée puisqu'elles sont considérées comme « mineures » pour le CPÉR, donc non couvertes par mon certificat d'éthique de la recherche.

fonction de ma réaction, notamment en me disant qu'ils hésitaient à maintenir cette réponse sans savoir pourquoi, je reviens à leurs premiers commentaires pour m'apercevoir que leur évaluation repose sur ce critère de la communication du message et de la création d'une ambiance spéciale pour soutenir la liturgie : le chef, considéré comme responsable de la bonne conduite de l'ensemble, se doit de faire preuve d'assurance et d'aisance, peu importe l'association de sa gestuelle à un élément précis ou non et ce, pour inciter les choristes à bien chanter pour communiquer le message que portent leurs chants. C'est selon moi ce que recherchent réellement les noons de la communauté pour assurer la bonne performance. Il aurait été intéressant de mener cette enquête à l'aide du discours d'un sénégalais n'appartenant pas à la paroisse de Koudiadiène et qui auraient inévitablement eu une opinion sur le sujet, voire une conception pouvant aller complètement à l'encontre de ce que j'ai pu y observer. Cela aurait pu permettre de voir si le phénomène observé est unique ou non, et c'est dans un souci de restriction et de concision que l'exercice n'a pas été mené dans le cadre de la présente recherche.

7.1.3.3 Le discours analytique du chercheur : le métadiscours

L'analyse des discours précédents me permet de sélectionner les éléments ressortissant chez les performeurs et les récepteurs quant à l'ensemble choral en situation de performance, toujours selon les mêmes syntagmes, et afin de créer un métadiscours englobant l'ensemble des acteurs au sein du phénomène observé sur le terrain. C'est ce métadiscours qui est ici analysé dans le but de mettre au jour certaines pratiques et/ou conceptions, voire certaines notions, qui ne seraient pas objectivées ni même « réalisées » par ces acteurs. Il devient de plus en plus clair, grâce à l'observation des syntagmes performanciers, que c'est dans la communication que se trouve la clé du phénomène observé à Saint Pierre Julien Eymard. Et, comme le rappelle Colnago, « [d]ans les cultures orales, [l]e contexte [de communication partagé] n'est pas analysé de façon conceptuelle et la communication n'est jamais objectivée, puisque ce qui prévaut est un processus de pensée qui tend vers le concret et non vers l'abstrait » (Colnago, 2007 : 79). C'est pour cette raison, notamment, que la création d'un métadiscours est aussi pertinente : elle permet *aussi* d'initier une réflexion chez les acteurs terrain afin de mettre des « mots » sur leur vision du phénomène. De plus, l'analyse à partir

d'un métadiscours que j'aurai moi-même construit à partir du discours de ces acteurs évite que la recherche ne soit teintée de ce que Macé appelle le « biais de désirabilité sociale » :

« le “biais de désirabilité sociale” amenant [les informateurs] à occulter ou à modifier des éléments du “réel”, posant ainsi la question du rapport entre le discours et une certaine réalité “objective”. Le projet étant ici [...] de considér[er] les processus d'attribution de sens par lesquels ils objectivent leur réalité et qui leur permettent de trouver un rôle social positif. C'est donc la dimension symbolique qui établit [...] le rapport entre le discours et une certaine réalité. » (Macé, 2011 : 290)

C'est donc ce que se propose d'accomplir le modèle d'analyse syntagmatique de la performance, et c'est ce qui sera démontré ici par la remise en contexte de certaines conceptions, certains symboles et systèmes qui seront alors présentés plus en détails.

7.1.3.3.1 Analyse paradigmatique des discours

J'aborderai ici, en premier lieu, la partition, élément qui m'aura intrigué pendant si longtemps, mais qui a pu être ciblé et recontextualisé grâce à l'analyse syntagmatique et aux différents discours. En effet, face à l'indifférence des choristes vis-à-vis l'apprentissage de la théorie musicale proprement dite, j'ai pu répondre à la question de la place de la partition et du statut qu'elle confère à ces derniers en situation de performance : les faits révèlent que cette partition n'est en réalité qu'un outil non fonctionnel et, au plus, un aide-mémoire rappelant un texte associé à un chant intégré et mémorisé. D'ailleurs, et comme on le verra bientôt, le seul fait de retrouver des feuilles regroupant plusieurs chants, textes seulement, et destinés aux choristes, suffit à démontrer que cette partition est non seulement non porteuse de sens mais que, de surcroît, on tend à l'éliminer pour laisser toute la place à la mémoire. Cette partition n'est pas un élément important pour les choristes de Kouidiadiène et ne demeure qu'un apport de la tradition musicale occidentale n'ayant pas été approprié par les membres de l'ensemble. Si la pratique du chant pour souligner l'importance des rites et rituels chez les noons existait probablement sous une autre forme avant l'arrivée des missionnaires et de cette structuration à quatre voix, la présence de cette seule structure aujourd'hui témoigne d'une fusion complète entre les pratiques chantées, tout comme d'une compatibilité parfaite qui se veut l'illustration de l'importance attribuée à ce caractère collectif que désire transmettre la foi catholique. Ce sont ces liens très serrés au sein de la communauté qui seront le fondement de cet ensemble qui deviendra le véhicule de la foi.

Par ailleurs, la perte de capacité de traduction des chants en langues étrangères qui a été présentée plus tôt amène son lot de changement dans la conception même de ce qui se doit de structurer le répertoire pour accompagner la liturgie. En effet, plutôt que d'associer précisément un chant avec la lecture de l'Évangile, par exemple, on ira plus généralement en sélectionnant un chant qu'on a maintenant l'habitude de performer en lien avec la lecture de l'Évangile à tous les dimanches. Cette situation n'est pas sans conséquences puisque, comme on le verra, l'utilisation de plus en plus fréquente d'un répertoire toujours plus restreint amène les membres de l'ensemble à oublier littéralement une partie du corpus et, dans certains cas, cela conduit à la perte de partition. Mais il y a aussi la battue par association prédéterminée qui joue un rôle dans cette « perte », ou plutôt cette « mouvance » du répertoire puisque si la distribution du corpus ne se fait que sur la base de l'attraction et des capacités des maîtres de chœur, le répertoire sera nécessairement circonscrit, et une partie sera laissée de côté selon le choix de chacun des chefs. Ainsi Lazare m'indiquait-il que pour lui, le choix s'explique par l'intelligibilité du texte :

« [...] pour moi, les chants sans instruments, bon... Pas les chants de mbilim; le mbilim, il faut qu'il y ait les instruments, ça c'est sûr... [...] Mais ceux-là, non seulement y'a les quatre voix qui sortent, mais ça te permet quand même de dire ceci, d'être vraiment dans la liturgie. Tu entends bien ce que les gens disent, la prononciation des mots, le sens des paroles... Et aussi y'a la mélodie, sur les quatre voix si c'est bien harmonisé [entendre ici « équilibré »], pour quelqu'un bon, qui a fait la musique, c'est ça qu'il cherche surtout. » (entrevue avec Lazare Ngagne Tene, le 6 janvier 2015)

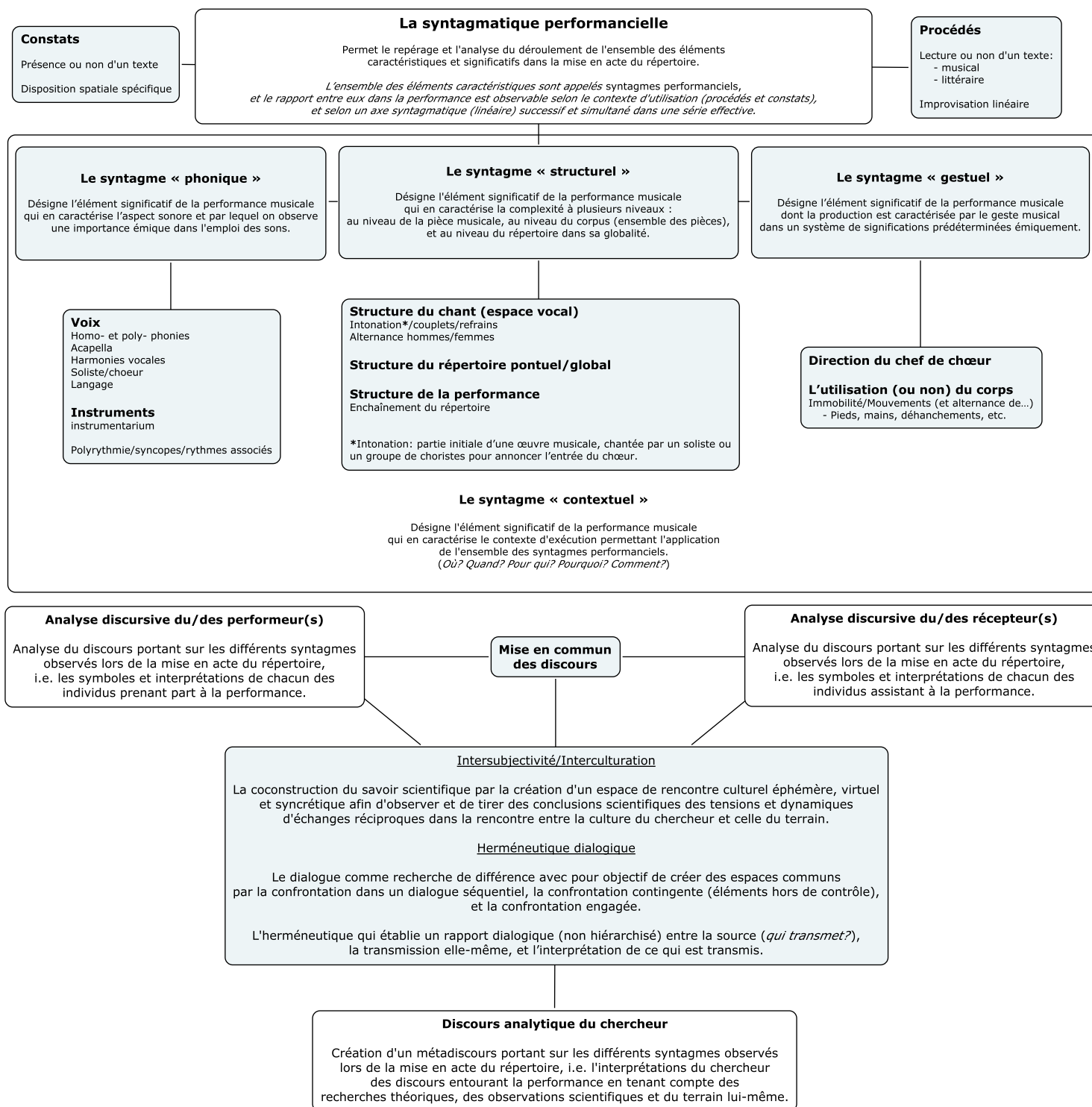
Encore ici, même si Lazare est diplômé en musique, c'est le texte qui compte davantage, et non pas la partition. Et il en est de même pour la communauté n'étant pas choriste puisque, comme il a été démontré, c'est le message qui compte, « pour bien prier ». Mais ce message me semble indissociable de ce « tout » que constitue la performance, cet événement qui se doit de faire vivre une expérience à la communauté : l'ambiance (*mbumbaï*) créée par les chants à l'église de Koudiadiène doit conduire les paroissiens à une expérience commune afin que puisse être toujours réactualisé ce partage au sein de la collectivité, tout comme avec le Seigneur, ce Dieu dont la conception, je le rappelle, n'aura jamais été incompatible avec celui de la religion catholique. Cette ambiance évoque cette collectivité mais, aussi, et au même titre que l'on se souvient les paroles d'un prophète d'une autre époque, les ancêtres qui sont les pères et les mères de la communauté. Si l'on ne fait pas de la généalogie à l'Église à proprement parler, se remémorer ce passé dans cette ambiance de

partage créée par l'ensemble choral rappelle cette expérience abordée plus tôt, au chapitre des considérations théoriques, celle de « faire la généalogie » (*keñtokh*).

7.1.3.3.2 Remise en contexte des symboles

Si cette fusion des croyances s'est faite plutôt en profondeur chez les Sérères noon de Koudiadiène, il n'en demeure pas moins que certains symboles persistent et auront d'ailleurs été mis au jour grâce à cette analyse. Notamment, cette attribution de compétences par les membres de la chorale m'aura conduit à percevoir l'ensemble lui-même comme un lieu d'apprentissage fondé sur la seule foi de chaque choriste, un lieu où est indiscutable le respect de ces compétences qui sont elles-mêmes le fruit de la formation que la chorale aura permis à ses membres de recevoir. Aussi, ma participation plus qu'active dans le quotidien de la famille où je logeais m'aura permis de mettre en exergue une importance toute particulière accordée à certains symboles numériques qui sont aussi représentés musicalement : pour la présente recherche, c'est le « 3 », symbole du féminin, qui sera abordé plus loin. Enfin, l'analyse syntagmatique a permis de conceptualiser tout un phénomène d'appropriation du répertoire par les choristes à Koudiadiène, un processus de mise en acte s'inscrivant beaucoup plus dans une temporalité longue plutôt qu'uniquement observable lors de la seule performance, et menant à la création d'une plurivocalité linéaire. Mais avant d'aller plus loin, il importe de schématiser le modèle d'analyse syntagmatique de la performance (page suivante).

La syntagmatique performancielle



7.2 Un système d'apprentissage

D'emblée, la terminologie vernaculaire noon suggère l'association entre la liturgie catholique et l'apprentissage. En effet, quelqu'un se rendant à la messe ne dira pas simplement « Je vais à la messe » (*Mí yah ga messe*), formulation plutôt maladroite qui serait aussitôt corrigée par les membres de la communauté; on dira plutôt *Mí yah kajang messe*, littéralement « Je vais *apprendre* la messe ». On pourrait sans difficulté associer cette expression au système d'éducation occidental instauré très tôt par les missionnaires catholiques chargés de l'évangélisation, et ce ne serait pas une erreur : c'est bel et bien dans les écoles catholiques que ceux et celles qui le pouvaient étaient formés. Cependant, dans le cadre de la présente recherche, cette expression symbolise aussi un système d'apprentissage quasi « parallèle » au système scolaire : un système fondé, comme le suggère la terminologie, sur la foi catholique et grâce auquel chacun des membres de la communauté apprend à construire, déployer et véhiculer sa foi. En effet, alors que Ciss nous rappelle que l'école véhicule la culture du colonisateur de par son système français (Ciss, 2000 : 349), la chorale, quant à elle, permet l'apprentissage par les pairs : un apprentissage *si désiré* par les choristes puisque fondé sur la volonté et la foi, mais aussi sur le partage. Ici sera donc proposé de concevoir la pratique chorale comme un système d'apprentissage « avec », « dans » et « par » la foi catholique au sein de la communauté, mais aussi envers chaque membre de cette communauté, à l'image de l'éducation au quotidien au village.

7.2.1 L'apprentissage « avec » la foi, avec l'Église

Le parallèle à faire entre ce système d'apprentissage et l'apprentissage « au quotidien » m'est très tôt apparu comme un symbole particulièrement important chez les noons de Koudiadiène. Si Ndiaye nous dit que le premier lieu d'apprentissage au village « est la case [...] où une parole éducative est développée, faite de berceuses, de contes et de conseils, quelquefois de réprimandes » (Ndiaye, 1995 : 14), c'est tout aussi vrai en ce qui concerne la chorale. En effet, on ne peut intégrer la chorale que peu avant l'adolescence, mais les enfants apprennent beaucoup plus tôt le répertoire performé par l'ensemble lors des messes du dimanche, par exemple, à l'intérieure de cette église symbolisant la case. De plus, cet ensemble musical demeure, comme je le mentionnais précédemment, l'outil permettant le bon

déroulement de la liturgie, accompagnant alors l'enseignement de la Parole du Christ, les sermons et homélies des pères, etc. Chorale et apprentissage sont donc intrinsèquement liés de par leur fonction instructive à l'Église où l'on apprend avec autrui, sans remise en doute de l'enseignement qui y est prodigué.

Ce n'est que plus tard, lorsque l'Église demande à chaque enfant d'intégrer un mouvement qu'elle coordonne, que la fonction de la chorale dans ce système d'apprentissage cessera d'être un « outil » d'enseignement (bien que très important) pour devenir le « lieu » d'enseignement plus spécialisé de la musique liturgique. Lazare me disait que « [l]a chorale, c'est d'abord... Il faut que tu aies la foi; c'est comme une sorte de vocation » (entrevue du 6 janvier 2015). L'Église demeure donc un premier pas, le premier lieu où la chorale s'impose inconsciemment comme outil d'apprentissage pour la transmission du message de la foi et où se perpétuent certains symboles qui seront abordés plus loin.

7.2.2 L'apprentissage « dans » la foi, dans la communauté

Ndiaye poursuit en affirmant que vient ensuite « l'éducation dans la cour de la maison familiale » (Ndiaye, 1995 : 15) : c'est la sortie de la case pour l'intégration d'un ensemble, un groupe d'appartenance. Dans ce cas-ci, la chorale détiendrait ce rôle, en ce sens que les enfants qui intégreront cet ensemble seront regroupés selon différents groupes d'âge, comme mentionné en présentation du cas. De plus, l'apprentissage qui s'y fait repose sur un double processus, à savoir que si le chef semble être le premier facteur de transmission du répertoire, rien n'est moins vrai : « [o]n essaie de rappeler aux gens qui étaient présents lorsque [un chant a été appris]... Ce sont ces gens-là qui rappellent aux autres qui viennent d'arriver leur voix » (entrevue avec Lazare Ngagne Tene, le 6 janvier 2015). La structure de transmission du répertoire au sein de la chorale repose donc sur une forme d'« appui de l'autre » et d'« appui sur l'autre », c'est-à-dire que c'est la communauté qui transmet le répertoire aux nouveaux membres de cette communauté qui intègrent ledit ensemble. Le maître de chœur ne fait alors que « diriger » cette transmission, s'efforçant de maintenir une certaine forme d'encadrement de cet apprentissage pour demeurer le plus près possible, selon ses propres compétences, de la partition d'origine.

On met alors sa confiance en la « position » de l'autre : le maître de chœur et les choristes ayant plus d'expérience deviendront des vecteurs de transmission pour qui l'enseignement se doit d'être respecté. Et il en est de même avec les apprentis qui témoignent d'un certain intérêt pour l'apprentissage de la direction chorale et de certaines compétences musicales. Dans ce dernier cas, la simple posture d'apprenti suffit à attribuer, tout comme pour le chef, un certain statut particulier à respecter et à ne jamais remettre en doute, même si le manque de compétence s'insinue dans la transmission du répertoire « avec quelques erreurs parfois » (entrevue avec Gabril Nango Tine, le 15 juillet 2015). Mais cette « nouvelle » compétence fait d'ores et déjà l'objet d'un tout autre niveau dans ce système d'apprentissage parallèle.

7.2.3 L'apprentissage « par » la foi, par les compétences

Enfin, si Ndiaye termine en disant que le « dernier niveau d'éducation est représenté par l'initiation qui fait suite à la circoncision²⁴ » (Ndiaye, 1995 : 16), il fait référence à cette acquisition d'un nouveau statut permettant l'attribution par les membres de la communauté d'une certaine réussite et de nouvelles compétences. En effet, à Koudiadiène, on affirme sa foi par l'initiation, tout comme on affirme cette foi par la démonstration de compétences acquises par elle et utilisées pour elle. Ce sont des compétences résultant de l'acquisition d'une expérience collective : les choristes sont en quelque sorte les témoins du désir d'un d'entre eux de s'initier plus spécifiquement à la direction chorale, et ils ont foi en les compétences que celui-ci acquerra puisque relevant aussi de la participation de l'ensemble des choristes et de la communauté au sein de cet ensemble lui-même vecteur de diffusion de la foi. Ces compétences qui seront acquises tout au long de cet apprentissage avec les différents maîtres de chœur ne doivent en aucun cas être remises en cause, du moins publiquement, puisque ce

²⁴ Lorsqu'on me parle de la circoncision sur le terrain, elle est applicable pour les hommes *et* pour les femmes : on ne fait aucune différence entre la circoncision à proprement parler chez les hommes, soit l'ablation du prépuce, et son équivalent chez les femmes, soit le tatouage des gencives (les noons ne pratiquent pas traditionnellement l'excision). Le concept de « circoncision » ne renvoie donc pas, pour eux, à l'acte lui-même, mais bien au rite d'initiation qui fera passer le jeune homme et la jeune femme à « l'âge adulte » et qui les rendra aptes au mariage pour la fondation d'une famille.

serait aussi mettre en doute l'enseignement qu'un autre membre de la communauté lui aurait prodigué, tout comme le chef précédent, et ainsi de suite : le fait de mettre au jour l'incompétence d'un membre de la communauté est alors absolument impensable puisque cela reviendrait à remettre en cause les valeurs fondamentales de la communauté elle-même qui soutient les liens de transmission du savoir entre chacun de ses membres dans la foi catholique. D'ailleurs, on ne me décrit pas la situation, sur le terrain, en termes d'« incompétence », mais bien en termes d'« apprentissage », de partage de connaissances et d'acquisition d'expérience communautaire au sein de la liturgie chrétienne : c'est ce qui explique pourquoi, notamment, les instrumentistes ont en quelque sorte le champ libre à l'expérimentation en situation de performance, sans que cela ne cause le moindre désagrément chez les noons à l'église. Toutefois, la situation s'avère différente lorsque, lors d'une entrevue par exemple, j'ai demandé d'expliquer la position d'une autre personne et son influence sur les autres. C'est grâce à ce changement de position en entrevue, notamment, que cette notion de respect des compétences aura pu être observée sur le terrain, tout comme la mise au jour de certaines causes de la variation du répertoire que j'ai pu observer, causes qui seront abordées au chapitre des occurrences.

7.3 La représentation symbolique

Lors de tous mes passages à Koudiadiène (depuis 2010), j'ai logé en famille, m'impliquant avec la communauté dans les tâches quotidiennes. Mon dernier séjour, en juillet-août 2015, a coïncidé avec l'hivernage, ou saison des pluies, période de travaux agricoles. C'est lors des travaux d'ensemencement aux champs que j'ai été confronté à certaines « règles » non expliquées, voire non explicables par les noons eux-mêmes, notamment l'obligation de déposer trois graines par trou de semence. À ma question « Pourquoi pas deux? », on me répondait systématiquement « Mais pourquoi pas quatre? »; et à ma question « Alors, pourquoi pas quatre? », on me répondait « Pourquoi pas trois? », et le questionnement me ramenait inévitablement à considérer que trois graines allaient mieux « pousser ». À ce sujet, de l'importance des nombres, Gravrand rappelle que chez les Sérères, les symboles numériques sont particulièrement importants et présents, même s'ils ne sont pas toujours conscients (Gravrand, 1987); j'ai donc suivi cette piste et découvert que le « 3 », symbole

d'une meilleure fertilité pour les semences, est avant tout symbole de fécondité : c'est le symbole numérique du féminin. En effet, Marie-Christine Ndiolène, ancienne choriste, m'expliquait que, par exemple, lorsqu'une jeune fille est malade, on lui donne systématiquement trois gorgées de sirop, trois comprimés, trois jours de repos, etc. De même, une femme accouchant d'une fille restera trois jours dans la chambre, ou au lieu de l'accouchement, avant d'en sortir pour ne pas attirer le malheur (entrevue du 21 juillet 2015). Aussi, Marie-Christine poursuivait, lors de son entrevue du 31 juillet 2015, en me disant que lorsqu'un noon exprime sa généalogie, le seul pan qu'il expose est celui de la mère, par son patronyme, tout en mettant l'accent sur l'importance de l'oncle maternel. Même un père de famille considère encore aujourd'hui que le frère de son épouse aura un plus grand droit de regard que lui-même sur l'avenir de ses propres enfants²⁵ (entrevue avec *bou* Joseph Ndiolène, le 1^{er} août 2015). Cela révèle, à mon sens, toute l'importance attribuée à la femme chez les noons de Koudiadiène et ce, depuis bien avant l'arrivée du catholicisme et de la patrilinéarité telle qu'on la connaît chez nous, en Occident. Dans les faits, et selon mes observations en famille, il s'agit plutôt aujourd'hui d'un système de filiation matrilineaire, mais patrilocal et de lignée agnatique (Dupire, 1992)²⁶. Au final, la femme possède, chez les noons, une telle importance au village (Dupire, 1992 : 196) qu'elle en devient un symbole, ici, à la base de la production musicale tant traditionnelle que religieuse : ce symbole du féminin sera véhiculé tant musicalement que par les règles encadrant la pratique chorale. C'est ce qui sera démontré ici par la transposition sémantique du « 3 », symbole traditionnel sérère noon, dans la musique liturgique catholique observée à Koudiadiène, puisque « [m]usicalement, en transformant des structures musicales déjà classées qui représentent une identité culturelle bien connue pour les faire passer dans une autre réalité culturelle en observant les points de rencontre ou les

²⁵ Selon Dupire (1992), cette situation tend à disparaître avec la modernisation et la « wolofisation ». Voir à ce sujet Ibrahima Sarr et Ibrahima Thiaw, « Cultures, médias et diversité ethnique; la nation sénégalaise face à la wolofisation » (2012).

²⁶ Ici, il faut sortir du débat terminologique entourant l'interprétation de la parenté et déterminer le « pourquoi » de l'importance accordée à la parenté agnatique dans le discours sur le terrain afin de comprendre les divergences interprétatives entre le Sérère noon et l'ethnologue qui fonde plutôt son analyse sur la transformation du système matrimonial (Dupire, 1992 : 211-12).

différences, on obtient ce qu'on appelle une *transmutation* – un changement d'une substance à une autre, un changement de nature [...] » (Surianu, 1998 : 399).

Déjà se dégage un premier constat : tous les chefs et apprentis sont des hommes, mais toutes les règles observées à Koudiadiène entourant la pratique chorale soulignent le féminin. Si cette situation rappelle déjà le lignage généalogique mentionné ci-dessus de par l'importance des femmes dans un encadrement masculin, l'analogie se poursuit musicalement avec la chorale. Effectivement, dès l'observation de la disposition spatiale spécifique de la chorale parmi les constats de l'analyse syntagmatique au sein de l'église, je remarquais cette association entre l'ensemble choral et la Sainte Vierge Marie de par leur retrait respectif dans une alcôve qui leur est réservée, à l'extérieur de la case symbolique que représente le bâtiment de l'église. Mais cette association n'en demeure pas là : avant et après chacune des répétitions de la chorale, on fait une prière à la Vierge Marie. Lorsque j'ai posé la question à savoir pourquoi la Vierge Marie, on m'aura toujours répondu que « ce n'est pas la Vierge Marie que l'on prie, c'est une Sainte différente à chaque fois... mais ce n'est pas obligé d'être une Sainte » (entrevue avec Lazare Ngagne Tene, le 14 juillet 2015). Dans les faits, les prières de toutes les répétitions auxquelles j'aurai assisté auront été adressées à la Sainte Vierge Marie, à l'exception de quelques occasions où l'on priait pour le Père fondateur de la Congrégation des Adorateurs du Saint Sacrement, Saint Pierre Julien Eymard, notamment en vue du concert de la Fête patronale de la paroisse qui se déroulait les 1^{er} et 2 août 2015. C'est ici un lien très fort entre la raison d'être des répétitions, soit littéralement être à la hauteur des attentes de la communauté pour la bonne performance de la chorale lors de la messe, et l'obtention de la bénédiction de Sainte Marie, mère de Dieu. À cela s'ajoute aussi l'obligation d'inclure dans le répertoire un chant de sortie en l'honneur de la Vierge Marie, comme si les fidèles retournant à la maison se devaient de quitter l'Église, patriarcale, avec une ultime pensée pour cette femme, mère du patriarche.

Au niveau musical plus précisément, je retiens quelques points. Premièrement, l'association au sein du répertoire de la chorale de la mesure en 3/8 seulement à la tradition : une mesure ternaire rappelant le chant traditionnel du *mbilim*, chant performé traditionnellement par des femmes. Deuxièmement, la structure même du *mbilim*, en deux parties séparées par une partie transitoire où le tempo s'accélère, que l'on retrouve structurant

bon nombre de pièces du corpus : c'est une structure tripartite symbolisant aussi, finalement, l'implication de la femme dans le genre musical. De surcroît, seules les mesures ternaires en 3/8 sont accompagnées aux tam-tams, symbole identitaire renforçant déjà ce lien avec la tradition sérère noon. Enfin, comme le démontre la vidéo de la *Prière universelle*, présentée antérieurement, l'intonation d'un chant est dans tous les cas, hormis ceux où c'est le chef de chœur ou le célébrant qui intone, assurée par les sopranos, comme si les femmes, en homophonie, avaient un rôle annonciateur et précurseur de la polyphonie du chœur à suivre. Ce qu'il faut comprendre ici, c'est que la chorale elle-même, rassemblement illustrant et renforçant les liens soutenant l'importance de la collectivité dans la tradition, tient sa valeur fonctionnelle dans la communion, par la prière, de Dieu et son peuple. En revanche, c'est dans la valeur symbolique attribuée à l'ensemble que le féminin se perpétue toujours aujourd'hui, comme quoi ce sont les femmes qui soutiennent symboliquement cette fusion entre l'animisme et le catholicisme : une fusion qui aura permis la création de ce nouveau départ culturel des Sérères noon, ce « degré zéro » d'où auront pu être construites de nouvelles perspectives, une nouvelle vie féconde pour perpétuer les symboles importants des noons animistes par la voix des noons nouvellement catholiques.

7.4 L'appropriation par la « mise en acte »

Pour conclure ce chapitre d'analyse, et afin de bien rendre compte de la position prise ici dans la distinction entre la *mise en acte* et la performance elle-même, il convient de revenir sur quelques notions théoriques. Dans la littérature scientifique portant sur l'action d'interpréter une pièce, ou encore un répertoire musical, il semble y avoir une utilisation ambivalente des expressions « performance » et « mise en acte », comme si ces expressions pouvaient (ou non) proposer deux valeurs similaires, selon le contexte d'exécution. Il sera proposé ici de faire une distinction entre ces concepts qui semblent, certes, démontrer tous deux une action sur le répertoire musical (par exemple), mais qui semblent s'appliquer à des moments « différents » de cette action. Le concept de « performance », au sens pragmatique où Desroches (2008) l'entend, a déjà été mentionné et adopté dans le cadre de la syntagmatique performancielle, tout comme le concept de « performativité » de White (2008)

et l'adjectif « performanciel » de Lacasse (2006), qui renvoient tous au moment précis qu'est celui de l'acte musical (un concert, par exemple).

Aussi, alors qu'Olivier insiste sur le fait que « [p]rendre en compte le temps réel dans l'analyse, c'est envisager la performance comme une situation d'incertitude et la traiter comme telle » (Olivier, 2004 : 66), il en est tout autrement pour le présent cas puisque, comme démontré précédemment, les choristes ont la ferme certitude de chanter ce qui est inscrit sur la partition parce que suivant toutes et tous les indications du chef, qu'elles soient effectivement conformes à celle-ci ou non. C'est donc dire qu'il serait plutôt question, ici, de *certitude* dans la prise en compte de ce *temps réel* que présente Olivier, et c'est effectivement de telle sorte que sera traitée la performance : comme une certitude fondée sur un processus de *mise en acte* à grande échelle et dans une temporalité étendue au sein de l'ensemble choral lui-même, mais aussi chez chacun des choristes et membres de la communauté qui intègrent et s'approprient les chants personnellement et dans la collectivité pour atteindre, finalement, cette bonne performance du répertoire choral dans le cadre de la liturgie catholique à Koudiadiène.

La représentation de la collectivité dans les différentes occurrences du répertoire se fait par une *mise en acte* considérée ici comme un processus actif mis en œuvre par chacun des individus prenant part, de près ou de loin, à l'ensemble choral, et ce en plusieurs étapes. En effet, alors que l'observation du phénomène choral au village laissait penser, à prime abord, à la présence d'un répertoire fixe à partir duquel on pouvait observer une improvisation toute simple et constituant cette plurivocalité linéaire, la question doit être posée à l'envers pour comprendre qu'il ne s'agit pas d'un cas de surface : c'est justement cette plurivocalité qui aurait permis au répertoire originel de se transformer, comme une construction où la plurivocalité en serait le fondement. La plurivocalité linéaire menant à la transformation du répertoire serait en fait, ici, un processus complexe et observable en plusieurs « moments », ou plusieurs étapes de mise en acte, soit 1) lors de la transmission; 2) par intégration, appropriation et interprétation; et 3) dans la conservation du répertoire. Ainsi, la « plurivocalité linéaire » serait, en d'autres mots, un concept désignant à la fois ce processus actif agissant sur le répertoire et menant à la performance, tout comme les « voix » qui auront été créées par elle et ce, dans une relation réciproque et dynamique entraînant toujours davantage cette « dérive » du répertoire vers une autre forme. Ces « voix », comme il sera

explicité ici, seront donc les « objets », ou plutôt les « entités » supportant le fait même des occurrences observées sur le terrain, soit 1) la partition originelle, écrite, absente ou non; 2) la partition « mémorielle » des maîtres de chœur ou acteurs compétents; et 3) la partition « en construction », par l'improvisation mélodique des choristes et des membres de la communauté. Si ces nouveaux éléments semblent flous, ils seront explicités dans les prochaines pages mais, d'emblée, ils peuvent dès lors être considérés comme autant de facteurs de croisement entre les traditions orale et écrite, situation qui ne sera pas sans conséquence sur la production et le « devenir » du répertoire à Saint Pierre Julien Eymard.

7.4.1 Le répertoire

Le répertoire trouvé dans les archives de la chorale, situées dans un local de l'église, fut pour moi une surprise, en ce sens que la recension que j'y ai effectué en juillet-août 2015 a permis de mettre au jour plus de 1 250 partitions et textes différents, rassemblés depuis au moins les 35 dernières années, et de tous les horizons : du Sénégal à l'Afrique du Sud en passant par le Congo; de l'Europe et de l'Amérique du Nord; de même que des compositions originales faites par les membres de la paroisse, *qu'ils soient musiciens ou non* (voir plus loin). De plus, la diversité de langue ne fait pas exception : sérères du Sine-Saloum, noon et lala; wolof, lingala, français et anglais, latin, créole, etc. Malgré tout, il en est une conclusion à tirer : ce n'est pas la provenance de la partition ni la langue qui comptent, mais bien le chant et le contexte d'exécution qui soutiennent le « message » du chant. Par exemple, pour le chant *Tamae pong ku binu* (annexe J), dont le texte est en créole du sud du Sénégal, seul le texte de ce chant demeure parmi les documents recensés à la paroisse, et la mélodie semble avoir été apprise depuis plusieurs années, selon les dires de certains choristes. Certains même l'auront apprise lors d'une messe, n'ayant donc aucun souvenir de l'apprentissage de ce chant en répétition (le cas des jeunes qui intègrent la *Petite chorale*, par exemple, selon l'explication du système d'apprentissage). De plus, lorsque j'ai voulu connaître la signification du texte, personne dans mon entourage n'aura été en mesure de me dire de quelle langue ou dialecte il s'agissait. C'est Lazare Ngagne Tene, maître de chœur et diplômé du Conservatoire National

de Musique, de Danse, et d'Art Dramatique de Dakar, qui aura été en mesure de me dire de quelle langue il s'agissait. C'est donc dire que la mélodie aura été intégrée depuis relativement longtemps²⁷, et que le texte uniquement aura été conservé, sans pour autant que les choristes et les maîtres de chœur ne connaissent la signification exacte de ce texte. Pourtant, et comme le démontre l'enregistrement, les choristes regardent le texte et le suivent à la lettre pour ne pas en déroger. Comme on le verra plus loin, la raison d'être de ce chant, comme tout autre chant, ne repose pas sur le chant lui-même, mais bien sur des règles de conduites très strictes à respecter en situation de performance dans la liturgie, règles ne relevant pas uniquement du musical.

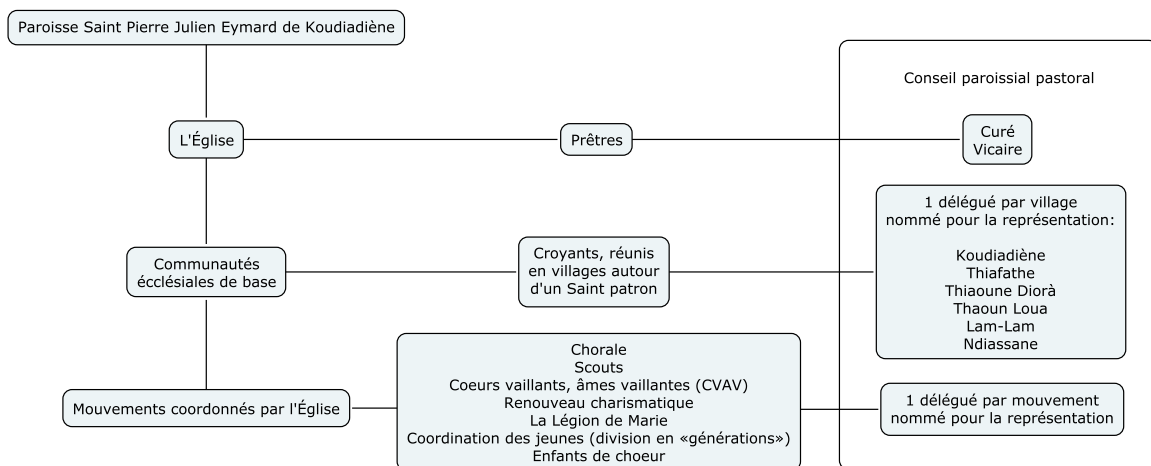
7.4.1.1 Provenance du répertoire

Comme mentionné précédemment, le corpus recensé à l'église de Koudiadiène a des origines diverses, et la multiplicité de ces origines est due en grande partie à trois facteurs, soit 1) le Cocholidon, qui met en contact les maîtres de chœur principaux des six paroisses du Doyenné nord; 2) le Collège des maîtres de chœur, qui regroupe les maîtres de chœur des différents villages au sein de chaque paroisse; et enfin 3) la mobilité des choristes eux-mêmes qui intègrent souvent d'autres chorales pendant leurs études à l'extérieur du village. Ces facteurs sont en quelque sorte le moteur qui enrichie toujours davantage le stock de partitions de la chorale par l'échange qu'ils opèrent avec des membres externes provenant d'autres milieux musicaux. Sinon, dans certains cas moins fréquents, un chant peut avoir été composé par un membre de la paroisse. En somme, c'est une banque de textes et de partitions en constante expansion que j'ai recensée à l'église lors de mon dernier terrain. Cependant, même si beaucoup d'importance est attribuée au renouvellement constant du corpus, la notion même de « répertoire » semble différente chez les membres de la paroisse.

²⁷ Aucun choriste ni maître de chœur ne sait quand le chant a été transmis à Koudiadiène mais, selon eux, cela fait assez longtemps pour ne pas avoir de souvenir à ce sujet.

7.4.1.2 Conception du répertoire

Mes observations m'amènent à penser que si le répertoire recensé à la paroisse de Koudiadiène ne s'y retrouve uniquement, selon les dires de certains de mes informateurs sur le terrain, grâce à la beauté de chaque chant et à l'attrait significatif qu'un chant en particulier aura eu sur un choriste pour qu'il le rapporte avec lui, il n'en demeure pas moins que théoriquement, c'est le Conseil paroissial pastoral qui devrait en quelque sorte « encadrer » et gérer ce répertoire (entrevue avec le père Antoine Ndong, le 19 décembre 2014). En effet, selon les dires du curé de la paroisse, le corpus devrait être l'œuvre de toute la communauté qui aurait participé à sa construction, comme en témoigne le schéma suivant illustrant la constitution du Conseil paroissial pastoral :



Dans les faits, ce Conseil se devrait de réguler la pratique culturelle de la paroisse, tout comme déterminer les règles esthétiques et les règles de conduite à suivre pour la bonne performance de la chorale. Même si je n'aurai jamais vu ce Conseil en action, je peux affirmer que, selon la concordance entre les dires du curé et mes propres observations, il impose ses décisions, et celles-ci sont sues et respectées par l'ensemble de la communauté, que chacun soit membre ou non de la chorale. La conception qu'a donc cette instance du répertoire se

situe principalement autour de la voix et du texte : entre autres, c'est la liturgie qui décide la conduite de la chorale, pour aider les gens à prier : « [l]es gens *doivent*²⁸ comprendre; ce n'est pas un concert! » (idem.) Cette simple citation suffit à comprendre que l'accent doit être porté sur la voix : pas pour sa seule « beauté », mais bien pour l'intelligibilité du message qu'elle véhicule. Le père ajoutait aussi à cela que « [l]a chorale ne doit pas vocaliser, parce que le peuple ne chante plus; ça devient un concert... [Et] l'instrument de musique ne doit pas dominer les voix! » (idem.) Finalement, et comme l'analyse syntagmatique aura pu le mettre en exergue, c'est une conception « vocale », ou plutôt « textuelle » qui régit la bonne performance de la chorale, et la construction collective du corpus de la paroisse, peu importe la provenance des chants, se doit impérativement de respecter cette règle. C'est donc en partie le fait de cette seule règle à respecter qui sera la cause des diverses occurrences musicales que j'ai observées lors des performances de la chorale Saint Dominique Savio.

7.4.1.3 Les occurrences

Le système d'apprentissage par les compétences et la conception d'un répertoire axé sur le texte plutôt que sur le musical tiennent un rôle particulièrement important dans la production d'occurrences pour chacune des pièces de ce répertoire, cette « divergence » qui m'aura tant marqué en 2010 entre le chant et sa représentation graphique. Ces occurrences seront donc le fruit de plusieurs facteurs, soit l'attribution de compétences à ne pas remettre en doute, la présence ou non de la partition elle-même, tout comme l'association d'une « représentation graphique » à un chant et, enfin, les règles de conduites régies par le seul sens du texte.

7.4.1.3.1 La compétence

Il a été dit que des pièces du répertoire pouvaient, dans certains cas, avoir été composées par un membre de la paroisse. Cependant, rares sont les cas où l'auteur d'un chant possède aussi les compétences pour son harmonisation à quatre voix : cette personne écrit

²⁸ Accentuation à l'oral par le père Antoine.

alors un texte et compose une mélodie, *dans sa tête*, et généralement sans pouvoir la noter faute de connaissances musicales théoriques. Si cette personne possède quelques connaissances musicales, il est possible qu'elle tente de noter sa mélodie sur papier, mais il est possible aussi que se glissent alors des erreurs de notation; sinon, cette personne fera la dictée à quelqu'un de compétent en la matière. Ce n'est qu'après que sera harmonisée cette mélodie, par un musicien, membre de la paroisse ou non. Là se situent alors les premières variations observables dans le répertoire : soit 1) lors de la notation de la mélodie sur papier par l'auteur même du texte, si non musicien; et 2) lors du retour de l'arrangement à l'auteur qui devra le transmettre aux choristes sur les bases des explications que lui aura donné l'arrangeur.

Mes observations démontrent que dans ces derniers cas, le texte et la mélodie originale seront conservés de manière assez stricte, incluant parfois quelques divergences rythmiques mineures, telles une figure de croche suivie de deux double-croches qui aurait été inversées, mais que les voix intermédiaires de l'harmonie (alto, ténor et basse) ne seront pas transmises telles qu'elles sont écrites sur la partition, sans que les choristes ne se doutent toutefois de cette divergence, faute de connaissances musicales. Ce fait n'est cependant pas unique en tant que tel puisque, comme l'indique Filippo Colnago dans ses recherches portant sur la communication musicale chez les Lobi du Burkina Faso (2007), le phénomène demeure observable dans ses propres recherches et à des degrés différents. À ce propos, l'auteur ajoute à bon escient qu'« [à] partir de ce moment, cette mélodie est identifiée à sa signification, qui commence à être mémorisée avec plus ou moins de précision. Elle survit dans la mémoire commune en fonction de différents facteurs tels que la compétence [...] » (Colnago, 2007 : 75).

Il en résulte donc un chant « noté », mais dont la transmission se fait à partir d'un modèle mémoriel soutenu par la seule mémoire de l'auteur qui n'est pas le compositeur des voix intermédiaires. C'est un processus inconscient et explicable par le manque de compétences, mais qui tend à être souligné par ceux qui possèdent une certaine formation de base en musique. En effet, on m'a raconté, lors d'une discussion informelle sous l'arbre de la concession, que Lazare avait déjà exposé cette situation aux choristes il y a quelques années, en leur disant que si ça continuait comme ça, les chorales du village ne pourraient plus chanter avec les autres chorales du Doyenné puisque même avec les partitions entre les mains, elles

chantent d'autres chants, des chants qui ne concordent pas avec ce que les autres chorales apprennent. Jusqu'à aujourd'hui, malgré cet avertissement, les choristes croient fermement que ce que leur transmet le chef est véritablement et invariablement ce qui est inscrit sur la partition. À ce sujet, par exemple, Louis Ndiolène me disait avec beaucoup d'assurance et d'insistance, lors de son entrevue du 27 juillet 2015, comment Lazare prenait le temps de s'assurer que tous les choristes chantent bien ce qui est inscrit sur la partition, qu'ils l'aient ou non sous les yeux; les choristes ont une confiance quasiment « aveugle » en leurs chefs et s'en remettent entièrement à leur enseignement, parce qu'ils sont réputés avoir la compétence que leur exige leur position et leur statut de chef de l'ensemble. À l'inverse, Lazare me confirmait, lors d'une entrevue qui s'est déroulée le 6 janvier 2015, non sans agacement, qu'il n'avait ni le temps ni la capacité de corriger toutes les erreurs qui se glissaient ici et là dans tous les chants, et que ce n'était vraiment pas tous les chefs qui possédaient assez de compétences musicales pour bien déchiffrer une partition. À cela, il ajoutait qu'il préférerait que tout le monde chante ensemble, que tous aient l'impression d'avancer et de maîtriser le répertoire, plutôt que de constamment corriger l'ensemble, attitude qui découragerait certainement plusieurs choristes et les blesserait dans leur capacité de performer pour exprimer leur foi en l'Église catholique. Si la compétence des chefs pour la transmission du répertoire n'est pas à remettre en doute par les choristes, la compétence des choristes à performer pour le bon déroulement de la liturgie ne l'est pas non plus.

Aussi, l'association de compétences spécifiques à chacun des chefs crée un autre type d'occurrences, notamment par la division du répertoire parmi les chefs. En effet, lors de la répétition du mercredi 22 juillet 2015, Lazare m'a dit « [Simon]²⁹ m'a massacré! ». C'est que le chef qui maîtrisait le répertoire répété ce jour-là ne s'est pas présenté, obligeant Lazare à prendre le relais pour la transmission de chants qu'il ne maîtrisait pas. C'est là ce système d'éducation « parallèle » et qui spécialise en quelque sorte les maîtres de chœur qui se trouve à

²⁹ Simon est un nom fictif attribué à la personne en question puisqu'elle n'a pas pris part à la recherche, et son consentement n'a pas été recueilli.

être le moteur de ces occurrences de par l'attribution de ces compétences à ne pas remettre en doute. Si, dans ce cas, Lazare savait lire la musique, ce n'est pas le cas de tous les chefs.

7.4.1.3.2 *La présence (ou non) de la partition*

À prime abord, le seul constat de la perte d'une partition devrait être assez probant pour justifier la variation du chant qu'elle représente. Cependant, la recension des partitions que j'ai effectuée à la paroisse a révélé une certaine problématique à ce niveau. En effet, Wilfrid Amos Tine, « gérant » des partitions, me répondait constamment, avant que je réalise cette recension, qu'il n'y avait certainement pas plus d'une centaine de partitions dans le petit local. Alors que je mettais plutôt au jour un total de plus de 1 250 partitions, cette constatation m'a orienté vers les possibles conséquences sur la pratique du répertoire. Je décidai donc d'observer les performances d'un chant selon trois possibilités contextuelles : 1) la partition est présente; 2) la partition est perdue; et 3) la partition est « réputée » être perdue. Dans le premier cas, bien que plus rare, il est plus aisé de constater la variation du répertoire puisque pouvant être observée à l'aide de la partition. Dans le deuxième cas, la variation du répertoire ne peut être constatée uniquement selon les règles de conduites et les limites supposées et proposées par la présente recherche. Dans le dernier cas, cela représente une véritable opportunité d'observation puisque c'est dans cette situation que pourront être comparées les chants *parcoeurisés* et leur partition d'origine, si tel est le cas (voir le point suivant).

Lorsque la partition est présente, et utilisée, la première cause de variation et de création d'occurrences dans le répertoire est, selon moi, la non contradiction de ce qui est transmis par un chef de chœur dont les compétences musicales induiraient des erreurs dans la transmission de ce répertoire, tel qu'explicité au point précédent. En l'absence de partition, il s'agit plutôt d'observer en quoi une variation semble qualifiable et en quoi elle s'inscrit à l'intérieur d'une certaine marge d'erreur acceptable. La répétition du samedi 18 juillet 2015 en est un bon exemple parce que j'ai pu être témoin d'un moment où Samuel Ndiolène, un choriste ayant une formation sommaire en musique et qui remplaçait les chefs de chœur en leur absence, s'est fait corriger par les sopranos pendant la pratique de la messe *Na am dam* (**voir vidéo associée – Samuel Ndiolène**). À l'écoute de l'extrait, on entend une différence mélodique qui, à mes yeux, semblait mineure, mais cet écart de Samuel par rapport à la ligne

apprise chez les sopranos était assez grand pour être soulevé et corrigé. De plus, le chef remplaçant mentionne aux choristes, dans la vidéo, de reprendre à un endroit précis et entonne le chant, mais avec les paroles du mauvais couplet, erreur qui a aussitôt été corrigée. Bien que je n'aie pas pu savoir jusqu'à quel point une divergence pouvait être acceptée par les choristes, cet événement témoigne du fait que même si la performance repose sur la seule mémoire des choristes, la représentation « mémorielle » qui sous-tend cette performance musicale se doit d'être respectée dans une mesure acceptable, sans toutefois altérer le texte. Aussi, dans les cas où la partition est perdue, ou qu'elle est réputée comme telle, voici ce que Lazare me disait à ce sujet :

« Ce que l'on fait, peut-être, est pire que ce que l'on évite [...] Si on perd la partition, alors que bon, au moment où on apprenait le chant [...] Laz éviterait de prendre [...] la voix soprane et de l'harmoniser à zéro. Ça peut différer. Lorsqu'on apprenait le chant, Laz était chez les basses. On dit à Lazare "Vas avec la basse, on t'avait appris. Lègue ça aux gens qui chantent à la chorale". Idem pour quelqu'un qui était parmi les sopranes, les alti et les ténors. Mais il arrive des fois que, ces gens-là, qu'ils se perdent. Au lieu de dire aux gens "Bon... Je ne maîtrise plus", ils continuent. Quelqu'un qui n'a pas fait la basse, il croit que c'est comme ça! Ce n'est pas une façon de dénigrer la chorale, mais ce sont des situations qui existent ici. » (entrevue avec Lazare Ngagne Tene, le 6 janvier 2015)

Le dernier cas observable, celui où les partitions sont réputées être perdues, est sans aucun doute le plus complexe de par les actions qu'ont entreprises les maîtres de chœur pour pallier ce « problème ». En effet, l'adoption d'une tradition écrite a inévitablement apporté une certaine importance que l'on se devait de porter à l'égard de ce support écrit. Toutefois, mes observations ont démontré que dans les faits, l'attention qui a été portée à cette notation se situe depuis relativement longtemps au niveau du texte uniquement, et cette affirmation se base sur la manière dont le répertoire est transmis. C'est que si la majorité, sinon l'intégralité des choristes ne possède pas les moyens de déchiffrer la partition, et que la musique est transmise oralement, seul le texte demeure un outil efficace pour les choristes. Suivant cette logique, certains maîtres de chœur ont alors élaboré des documents présentant plusieurs chants sur une même page, texte seulement, comme le démontrent certains chants annexés au présent mémoire. C'est à partir de ce moment que ce cas de partitions « perdues » est observable de par l'arrêt d'utilisation de la partition originale avec texte et musique. Avec le temps, l'accumulation de partitions et leur gestion plus ou moins régulée, il s'est avéré que certains de ces originaux ont été égarés, ne laissant comme outil de transmission la seule mémoire des choristes et ce, sur des générations, provoquant nécessairement une variation et la création

d'occurrences par rapport à ces originaux. Dans certains cas, la partition d'origine a pu être véritablement perdue alors que, pour d'autres, j'ai non seulement mis la main sur quelques originaux « perdus », mais aussi de multiples documents différents présentant divers enchaînements de pièces différentes, et aussi variés que nombreux. C'est en partie ce qui pourrait expliquer, notamment, la possibilité d'enchaînement du répertoire au sein du corpus présenté précédemment, au chapitre du syntagme structurel. Sinon, pour les originaux qui ont pu être retrouvés grâce à ma recension des partitions, la question n'est pas de savoir, grâce à une analyse comparative, le degré de variation du chant par rapport à cette partition, mais bien de savoir à quelle variation de ce chant doit être associée cette partition, comme le démontrera le prochain point. Dans tous les cas, une conclusion s'impose : si la musique peut être changée ou adaptée, le texte, lui, ne peut être sujet d'aucun changement.

7.4.1.3.3 *La partition : représentation « graphique »*

Un élément important entourant les partitions, outre leur présence ou leur absence, aura été pour moi un élément de surprise : il s'agit d'un « dédoublement » des pièces. C'est à dire que « [t]u prends la même messe [...] il a pris une autre mélodie et l'a harmonisée [...] On crée des voix pour le chœur, et on crée des voix pour la foule, et on chante ça » (entrevue avec Lazare Ngagne Tine, le 6 janvier 2015). En temps normal, la nouvelle harmonisation d'une pièce n'est pas un problème et apporte une diversité intéressante au sein d'un corpus pour varier le répertoire entendu à la messe. Cependant, un exemple que j'ai pu observer à la paroisse est légèrement différent et concerne la *Messe chantée VIII*, présentée plus tôt, à partir de laquelle un membre de la communauté a écrit une autre messe, la messe *Laetitia* (que je n'ai malheureusement pas retrouvée), et que l'on a ensuite jointe à la première : c'est en quelque sorte la création de différentes harmonisations d'une même pièce, selon le même texte et à partir de la même mélodie. Là où l'on retrouve la problématique est lorsqu'une réharmonisation d'un chant est perdue : la chorale peut alors avoir entre ses mains, par exemple, la *Messe chantée VIII* et chanter la messe *Laetitia*, sans pour autant faire de distinction entre ces deux pièces puisque, dans les faits, il s'agit là, pour eux, de la même pièce. Dans ce cas ne se pose alors plus la question de savoir si la partition est bien celle du chant entendu, mais si elle est bien la bonne « représentation graphique ». Cette situation permettant théoriquement la création de répertoires « parallèles » devient encore plus

complexe et pratiquement non quantifiable lorsque se présente le cas où, par exemple, la chorale a pu égarer toutes les harmonisations d'un même chant et conservé que le texte. Dans ce dernier cas, s'il est pratiquement impossible d'observer la dérive du répertoire par rapport à ce point de repère qu'est « une partition », quelle qu'elle soit, il demeure toutefois possible d'émettre des hypothèses concernant les limites de cette dérive, dans une certaine mesure, et selon les règles de conduites à respecter pour le déroulement d'une bonne performance du répertoire choral.

7.4.1.3.4 *Les règles de conduite*

Le sérère noon n'est pas une langue à tons, mais une langue *cangin*, langue qui n'est toutefois pas dénuée d'implications tonales et qui, comme mentionné au chapitre de la terminologie, peut mener à la production de sens différents, voire de non sens lors du non respect des voyelles qui peuvent être brèves ou longues. Par exemple, lorsque la voyelle courte d'un mot se trouve associée à une valeur longue dans la ligne mélodique d'un chant quelconque, le respect du texte et du message prendra le dessus sur la musique, et deux possibilités ont pu être observées lors de la performance. Dans le premier cas, on conserve la voyelle courte et l'on chante la valeur longue complète sur la consonne suivante, si possible : par exemple, le mot « paix », *jam*, se chantera *jammmmm*, et non *jaaaaam*, ce qui produirait du non sens. Dans le second cas, on abrège tout simplement la note, inscrivant alors un silence dans la ligne mélodique. Ce dernier cas conduit aussi à la possibilité « d'effacer des temps », puisque la substitution d'une note longue par une courte pourra, dans certains cas, ne pas faire de différence sur la poursuite de la musique, comme si les temps « effacés », ou non chantés, n'existaient tout simplement plus. S'il semble alors que l'on peut adapter la musique au texte pour respecter le sens du message véhiculé, l'inverse n'est absolument pas possible. En effet, on m'a précisé qu'un jour, lors d'une messe, un des pères célébrant la liturgie a interrompu la célébration pour sermonner la chorale pour la simple raison que les choristes avaient adapté le texte d'un chant pour qu'il soit davantage lié à la musique. Cela montre, selon moi, que le texte lui-même se doit d'être intégralement conservé pour le bon déroulement de la liturgie.

7.4.2 Les répétitions

Outres ces derniers facteurs de production d'occurrences, les répétitions sont selon moi le lieu et le moment où j'ai pu observer plus concrètement comment les membres de la chorale s'approprient le répertoire, notamment les choristes, mais aussi les maîtres de chœur qui se servent de leur environnement immédiat pour induire cette appropriation. En effet, même si la chorale a à sa disposition un clavier pour faciliter l'apprentissage du répertoire lors des répétitions (notamment pour entendre la mélodie), les occasions où le chef s'en sera servi pour instaurer la tonalité et entamer un chant auront été plutôt rares, souvent faute de compétences. C'est plutôt un repère musical qui rythme le quotidien et se fait entendre à plusieurs moments dans la journée qui est utilisé inconsciemment : les cloches de l'église. Le clocher de l'église de Koudiadiène est constitué de trois cloches qui, ensemble, forment la première triade de la gamme majeure, et ces cloches ont des rôles bien distincts. Le dimanche, par exemple, elles annoncent la messe de 9:30 : à 8:30 sonnent les trois cloches, puis seulement les deux premières à 9:00 et, enfin, la première cloche résonne, seule, à 9:30. Si ce phénomène se répète à tous les jours, selon l'heure des différentes célébrations de l'Église, il coïncide aussi avec l'heure de répétition de la chorale, soit 17:30³⁰ : deux premiers tintements de cloches, à 17:00 et 17:30, pour annoncer l'adoration du Saint Sacrement se tenant à 17:30, puis un troisième à 18:30 pour annoncer, le cas échéant, le début de la messe du soir. Les répétitions se déroulent donc « avec » les cloches de l'église, et j'ai remarqué que dans la très grande majorité des cas, les chants sont interprétés dans les tonalités majeures et mineures concordant avec ces cloches, comme le démontrent ces deux extraits sonores de chants différents, enregistrés le mardi 21 juillet 2015 (**piste associée – *Cloches, 21 juillet***) et le lundi 27 juillet 2015 (**piste associée – *Cloches, 27 juillet***). Ici, c'est dire que l'appropriation du répertoire par les membres de l'ensemble se fait non seulement dans le répertoire lui-même, mais aussi grâce la mise en acte de l'environnement comme repère tonal.

³⁰ À noter que le temps n'est pas « fixe » au village, et que le début d'une répétition, fixée à 17:30, pouvait finalement s'avérer être 18:00, voire 19:00, pour la simple raison que quelque chose nous aura retenu en route vers la répétition.

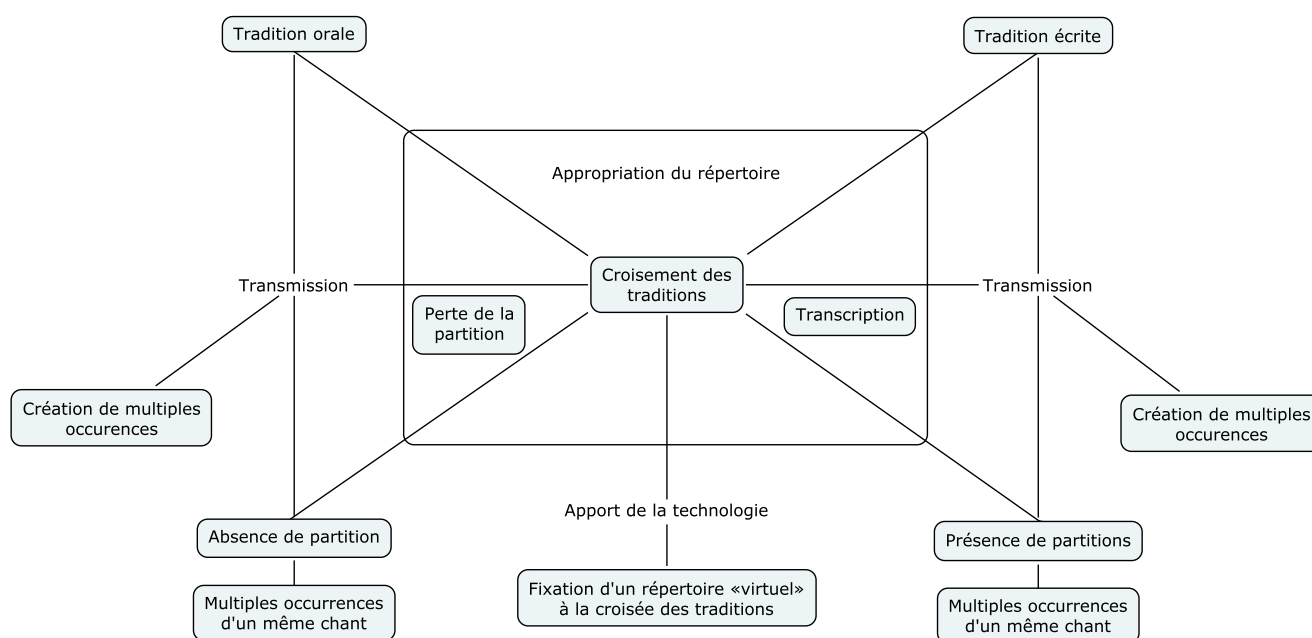
7.4.3 Les représentations publiques

7.4.3.1 *Créer du faux : une expérience concluante*

Enfin, le dimanche 28 décembre 2014, j'ai pu tester personnellement mon hypothèse voulant que chacun peut chanter ce qu'il veut, voire ce qu'il *peut*, selon certaines règles préétablies et régies par les attentes des membres de la communauté. En effet, j'ai laissé de côté mon titre de choriste pour me joindre à la communauté pour la célébration, et j'ai *créé du faux* : pour tous les chants, j'ai chanté des lignes mélodiques totalement différentes de celles que j'avais apprises jusque-là, voire improvisé lorsque je ne connaissais pas le chant, le cas échéant. Selon le chant, j'ai 1) chanté ma ligne de basse comme il se doit pour ensuite; 2) déroger à ma ligne pour emprunter des passages aux autres voix; 3) tenir des notes pédales; 4) faire des mouvements mélodiques contraires; et 5) ajouter une sensible et des notes de passage, étrangères ou non. Malgré tout, non seulement il semblait normal et naturel que je chante de la sorte, mais personne ne m'aura fait la remarque ni même regardé bizarrement. Encore une fois, le seul élément respecté à tous coups a été le texte et, si ce fut alors l'événement qui m'a orienté vers l'importance d'un élément extramusical de quelque sorte (je ne savais pas à ce moment que ce serait nécessairement le message véhiculé par le texte), il s'agit maintenant d'un événement venant confirmer que la « bonne » performance du chant choral se caractérise non pas par le musical à proprement parler, mais bien par l'intelligibilité du texte, et que la communauté s'approprie elle aussi le répertoire de la chorale par cette possibilité de chanter une ligne mélodique bien à elle, créée de toutes pièces ou fidèle autant que possible à la performance de la chorale.

Si s'approprier le répertoire et y apporter sa personnalité, son identité pour la construction d'une « collectivité » musicale où chaque membre de la communauté y trouve sa place semble normal, voire encouragé, on peut désormais conclure que cela doit impérativement se faire sans nuire au message véhiculé par le chant en question. Dans tous les cas, si « bien chanter, c'est prier deux fois », bien communiquer le message de la foi par le chant contribue à renforcer les liens de la collectivité dans cette foi catholique : s'approprier le répertoire revient donc à transmettre et partager sa foi dans la communauté.

La plurivocalité linéaire, c'est la création, dans la mise en acte du répertoire par la communauté, de multiples occurrences d'un même chant, observables selon les différents niveaux de transmission, soit 1) la partition originelle; 2) la partition « mémorielle » du chef qui lui est attribué; et 3) la partition « en construction » des choristes. Si l'on observe alors la création de nouvelles variations d'un même chant, c'est grâce à cette transmission qui agit de façon dynamique tant sur le répertoire que sur la communauté des choristes elle-même. De plus, la schématisation du phénomène de plurivocalité linéaire montre qu'il n'y a pas réellement de distinction à faire entre les transmissions par écrit et à l'oral puisqu'elles sont intrinsèquement liées de par cette dynamique observée sur le terrain :



Cette même plurivocalité linéaire s'exprime aussi par l'improvisation étendue de chacun des choristes au sein de ce répertoire, ce qui crée une multiplication des représentations d'un même chant : notamment graphique, ou originelle; mémorielle, ou intégrée; appropriée, ou interprétée; et enfin, dans un futur déjà en cours, mais non abordée ici, virtuelle de par la fixation d'une de ces occurrences sur support technologique. Si l'on ajoute à cette situation l'improvisation spontanée qui permet à chacun de ces choristes de conserver la capacité de s'exprimer dans chacune des pièces du corpus, le nombre d'occurrences pour chacun de ces chants est alors illimité. Bien qu'étant le résultat de modifications mineures à

court terme sur le répertoire, ces occurrences devraient théoriquement produire à long terme une distanciation toujours plus grande entre le *lu* et l'*entendu* d'un chant, comme une marque, une signature de cette communauté, de cette collectivité sur un répertoire approprié et constamment en expansion.

8 Conclusion : Une pratique « singulière »?

Tel qu'annoncé en introduction, cette recherche visait à approfondir trois questions centrales : celle du statut de la partition, celui de la performance et, enfin, le rôle de la communauté dans la mise en acte du répertoire. Il est maintenant évident, à mes yeux, que la partition n'est qu'un outil non fonctionnel issu de la tradition chorale occidentale et qui ne sert pas la fonction qu'assume ledit ensemble vocal : c'est le texte, porteur du message de la foi catholique, qui détient toute l'importance chez les noons de Koudiadiène. Ainsi, la partition n'apporte aucun statut particulier aux choristes et tend à être écartée de la performance. Aussi, la performance chorale détient un statut particulier, en ce sens que si elle permet aux choristes de s'approprier musicalement le répertoire, c'est plutôt dans le soutien du message textuel d'un chant que se situe sa raison d'être : la performance est le véhicule de la foi des fidèles, et c'est le texte qui prime sur le musical. En outre, la divergence observée entre un chant et sa notation musicale lors de la performance est le résultat de l'appropriation du répertoire par les choristes : une série d'actions portées par les choristes dans une temporalité étendue afin d'adapter un chant aux circonstances. C'est donc cette mise en acte de la collectivité qui est la source de la divergence d'un même chant pour chaque performance de la chorale à la paroisse de Saint Pierre Julien Eymard. Par ailleurs, au-delà des questions à caractère ethnographique, ce mémoire propose une nouvelle grille d'analyse, que j'ai nommée « syntagmatique performancielle », et ses déclinaisons. Cette proposition m'est apparue importante parce qu'elle permettait de mettre l'accent autant sur la performance que sur la perception de celle-ci par les membres de la communauté.

À l'issue de cette démarche de recherche, il ressort que la pratique chorale des Sérères noon de Koudiadiène s'inscrit dans un mouvement de communication d'une foi puissante, une foi véhiculant des symboles traditionnels animistes qui se perpétuent au sein de la liturgie catholique. Cette pratique était pour moi un phénomène complexe allant bien au-delà de la seule « performance » chorale et qu'il fallait comprendre non seulement dans sa dimension musicale, mais aussi dans la nature des changements socio-historiques survenant dans ce cadre précis d'implantation de cette pratique musicale occidentale au sein de la paroisse catholique de Saint Pierre Julien Eymard.

De ce fait, mes observations de la pratique chorale auront mis au jour une pratique ancrée profondément dans la communauté et plus développée qu'elle m'était apparue à prime abord. En effet, alors qu'un ensemble choral avait pu être observé lors de ce premier passage au Sénégal, il s'est révélé au fil de la recherche que la paroisse de Koudiadiène fait maintenant état de six ensembles reposant tous sur une structure complexe d'auto-administration et de mise en commun d'un corpus d'une impressionnante envergure interculturelle. En portant mes observations sur les modalités d'appropriation de la pratique chorale occidentale en milieu catholique à Koudiadiène, j'espère avoir démontré comment différents symboles animistes sérères noon, notamment le féminin, se perpétuent encore aujourd'hui par la fonction que doit assurer la chorale en soulignant l'importance de la Vierge Marie, tout comme l'association claire de ce symbole traditionnel du féminin, le « 3 », au musical pour rappeler l'importance de la femme dans la structure socioculturelle du village.

De plus, l'analyse syntagmatique de la performance a non seulement mis en exergue les symboles, mais aussi le système d'apprentissage fondé sur la foi, les compétences et les capacités de chacun des membres de la communauté, ainsi que l'appropriation du répertoire par sa mise en acte dans une plurivocalité linéaire. L'analyse de la performance selon des paramètres extramusicaux, tels que le discours autour de cette performance, m'a permis de comprendre qu'ici, c'est toute la communauté qui est concernée par la performance de la chorale au sein de la paroisse : c'est que l'ensemble lui-même est le fruit de cette communauté, et la performance de la chorale renvoie ainsi, et tel qu'observé ailleurs, sur d'autres terrains, à « une série de modalités de production et de mises en communication qui contribue de façon significative à l'édification de la stylistique [de cette] pratique musicale » (Desroches, 2008 : 104).

C'est dans l'importance de la parole que se trouve une partie de la réponse quant à la place de la formation chorale proprement dite au village : cette parole ne doit être utilisée que lors d'événements où elle exerce une fonction importante; ici, véhiculer un message portant la foi de tous et toutes à l'Église. Également, la pratique chorale chez les Sérères noon conserve toujours la fonction et la symbolique qui étaient traditionnellement associées au chant parce que, et comme l'ont déjà précisé Burke et Stets ailleurs, sur d'autres terrains : « identities [...] do the work of creating and maintaining social structure as a connected set of resource flows,

transfers, and transformations » (Burke et Stets, 2009 : 111). La pratique du chant s'est en quelque sorte vue imposer un nouveau cadre compatible avec les croyances à la fois animistes et catholiques, et permettant une fusion que j'ai observée : la conservation des symboles et valeurs sérères noon et une structuration musicale à quatre voix (soprano, alto, ténor et basse) telle que retenue par l'église catholique de Koudiadiène. C'est donc dans une double continuité culturelle que s'inscrit la chorale et où, pourrait-on dire, et pour reprendre les mots de Burke et Stets : « the relationship between the individual and the situation is one of a dynamic control system containing an active agent part and a passive perceptive part that allows constant adjustment of the individual both to fit into its environment and to shape its environment to fit it » (Burke et Stets, 2009 : 32). Ainsi, si c'est avec l'arrivée des religions occidentales que s'est installée la tradition écrite, notamment avec l'utilisation de la chorale lors de la liturgie, la partition ne restera finalement qu'une représentation non fonctionnelle des chants dont la communication est axée sur des critères extramusicaux de la performance et sur l'appropriation du répertoire plutôt que la seule représentation graphique d'un chant. C'est ce qui explique cette première expérience très marquante d'accompagnement de la chorale à la guitare, expérience à la base du présent mémoire.

8.1 Conception sérère du phénomène

Austin (1970) écrivait « Quand dire, c'est faire » et, plus tard, Desroches (2005) inversait l'énoncé en écrivant « Quand faire, c'est dire ». M'inscrivant dans cette foulée, il me semble plutôt qu'il conviendrait ici de poursuivre en disant « Quand faire *et* dire ». Pour les Sérères noon de la paroisse de Koudiadiène, il a été démontré que, effectivement, l'action portée sur le répertoire était indissociable de l'action de communiquer ce même travail d'appropriation. C'est que non seulement chacun des choristes s'approprie le répertoire dans la collectivité par la mise en acte, mais aussi que la communauté a des attentes très strictes envers la performance du répertoire dans la liturgie. La collectivité dans la mise en acte du chant choral à Koudiadiène s'observe donc par l'ensemble des processus et actions portés sur le répertoire par chacun des membres de la communauté, choriste ou non, dans un partage de sa foi par une communication adéquate du répertoire. *Faire* de la musique pour communiquer,

et *dire* sa foi par le message du chant choral : telle est la clé d'une performance à la hauteur des attentes pour les membres de la paroisse Saint Pierre Julien Eymard de Koudiadiène.

8.2 La représentation de la collectivité dans la mise en acte du répertoire choral

Il est à propos d'insérer ici un extrait de mon carnet de terrain afin d'exprimer comment j'ai perçu la collectivité dans la mise en acte du chant choral :

« La communauté grandi (*sic*) autour de la chorale, tisse ses liens grâce à la chorale, et se forge une identité qui lui est propre en "vivant" et en "évoluant" autour de la chorale qui devient alors le point névralgique de tout le système communal. La foi passe par la diffusion grâce à la parole, et la chorale tire son importance des textes; c'est donc dire que les Sérères de Koudiadiène mettent toute l'importance dans la parole [...] La place de la tradition est donc reléguée à un second plan où elle tend à se faire oublier. Cette tradition perdure néanmoins dans un imaginaire collectif constamment (*sic*) réactualisé par la "parcoeurisation" lors du culte » (extrait du 12 janvier 2014, pp. 57-58).

Aussi, comme je l'indiquais en fin d'analyse, s'approprier le répertoire, pour les noons de Koudiadiène, est possible par le fait de la construction d'une « collectivité » musicale où chaque membre de la communauté est encouragé à prendre place dans l'ensemble chorale qui se doit de soutenir le message véhiculé par chacun des chants du corpus. Le nombre de participants à cette performance est directement représentatif des liens de la communauté dans cette foi catholique synchrétique où s'approprier le répertoire est la seule manière d'être en communion avec les autres membres de cette famille élargie que représente la communauté. La plurivocalité linéaire, cette multiplication des voix du répertoire, symbolise musicalement cette situation où chacun des membres peut demeurer « unique » et apporter sa propre contribution dans la performance chorale. La création de multiples occurrences d'un même chant est le résultat de cette appropriation du répertoire par les noons dans cette transmission où les traditions de foulées écrite et orale ne sont ni opposées ni complémentaires, mais bien faisant partie intégrante d'un paradigme unique reposant plutôt sur des critères extramusicaux qui, eux, sont régis par une conception particulière du répertoire pour et par les membres de la paroisse.

8.2.1 De la dérive des répertoires choral et traditionnel

À cette plurivocalité linéaire s'ajoute l'improvisation mélodique spontanée qui permet à chacun des choristes de s'exprimer de la manière qu'il jugera la plus représentative de son propre état et la plus adaptée à la performance et ce, pour chacune des pièces du corpus. C'est ce que mon expérience en situation de performance, lors d'une représentation publique, aura démontré : créer du faux, par exemple, aura été pour moi la preuve que le nombre d'occurrences pour chacun de ces chants peut être, s'il ne l'est pas déjà, illimité. Ainsi, le répertoire ne se trouve « altéré » par cette dérive, cette distanciation entre le *lu* et l'*entendu* d'un chant. Toutefois, il s'agit bien d'une dérive de la performance par rapport au corpus puisque les circonstances et les règles performanciennes sont ici autant d'éléments extramusicaux qui régissent la « bonne » performance.

Selon moi, cette façon d'agir de la communauté sur le répertoire produira irrémédiablement, à long terme, un écart qui, théoriquement, devrait toujours s'accroître mais qui, dans les faits, ne devient pas plus observable puisque cet écart n'est perceptible qu'en présence du support originel : mes observations sont fondées beaucoup plus sur les performances et les règles qui les régissent que sur le rapport d'un chant avec sa représentation graphique. Aussi, avec les années, j'ai remarqué l'absence croissante de ces supports. En effet, plusieurs partitions ont été perdues depuis mon premier passage jusqu'à faire de moi le seul détenteur de certains chants qui m'ont été remis alors et qui semblent être maintenant perdus à la paroisse. Certaines de ces partitions désormais uniques ont été présentées à des membres de la chorale lors de mes terrains de recherche, sans que personne n'ait le moindre souvenir de ces chants. Cette situation est tout à fait représentative de cette constante expansion du répertoire et de cette préférence pour certains chants, reléguant certains autres à l'oubli, et démontre encore une fois que la notation musicale d'un chant sur partition n'est pas représentative du mode de transmission privilégié du répertoire à la paroisse de Koudiadiène. Enfin, s'il est possible d'observer cette improvisation étendue dans la mise en acte de chacun des choristes au sein du répertoire, la multiplication des variations d'un même chant tendra de plus en plus, à mes yeux, à se figer de par la fixation d'une occurrence sur support technologique.

8.2.2 De la cristallisation d'un répertoire « virtuel »

En effet, l'avènement de la technologie semble non pas relativiser ou amoindrir le phénomène de mise en acte observé à la paroisse de Kouidiadiène mais, du moins, en réduit considérablement la portée. J'ai remarqué sur le terrain l'apparition toujours plus fréquente d'appareils permettant l'enregistrement sonore lors des répétitions, tels que les téléphones cellulaires, tant en pupitre qu'en plénière afin de faciliter la répétition à la maison : une fixation « fiable » du répertoire comme complément à la mémorisation. Si l'improvisation spontanée s'observe toujours en la présence de ces fixations d'un répertoire à la croisée des traditions orale et écrite, il est possible de croire que la technologie fera lentement disparaître le phénomène observé. La présente recherche deviendrait ainsi, en quelque sorte, le « témoin » d'un processus révolu ou à observer sous un angle différent. Non pas que la distorsion du répertoire par plurivocalité linéaire ne sera plus observable, mais la technologie devrait, si ce n'est déjà le cas, mener à une forme de cristallisation du répertoire et, à tout le moins, procurer une trace valable de référence : un répertoire certes fixe, figé, mais vivant de par sa mise en acte, observable uniquement en situation de performance. Il s'agira alors, dans le futur, d'observer l'évolution du répertoire dans une période où présidera la technologie comme support d'un répertoire ne relevant ni d'une tradition orale ni d'une tradition écrite. Ou peut-être que cette fixation du répertoire devra justement être observée à partir de ces paradigmes de transmission, mais en tant que troisième paradigme, i.e., par support technologique, et de façon indépendante aux deux premiers?

8.3 Un symbolisme bipolaire

Enfin, les symboles observés précédemment montrent à quel point la fusion entre animisme noon et catholicisme s'est opérée en profondeur au fil du temps. En effet, si le symbole numérique du féminin, le « 3 », m'est apparu clairement dans l'appropriation du répertoire, d'autres éléments à caractère numérique sont aussi ressortis lors des entrevues : notamment le « 4 », symbole masculin; et le « 7 », chiffre parfait (entrevues avec Marie-Christine Ndiolène, les 21 et 31 juillet, et 3 août 2015). C'est aussi dans l'humour qu'aura été évoqué le pendant catholique de ces symboles animistes. Une pléthore de correspondances symboliques ont été relevées, correspondances qui demeurent toutefois à ne pas confondre,

comme si elles devaient être pensées « séparément » et dictées par deux « entités » différentes :

| <i>Symboles</i> | <i>Association animiste noon</i> | <i>Association catholique</i> |
|------------------------|---|--|
| 3 | Symbole du féminin | La Sainte Trinité |
| 4 | Symbole du masculin | Les 4 Évangélistes Les 4 voix (pupitres) de la chorale |
| 7 | Symbole de l'homme et la femme réunis Symbole de la perfection | L'union, la force Les 7 sacrements Les 7 dons de l'Esprit Saint Les 7 diacres Les 7 péchés capitaux Les 7 jours de la semaine |
| 12 | Symbole de la famille et, par extension, de la communion (multiplication de l'homme et de la femme) | Les 12 apôtres |

Il m'est également apparu qu'une symbolique du « X », à l'instar de la croix pour les catholiques, semblait tout aussi importante bien que, comme les symboles numériques, cette importance ne soit pas nécessairement attribuée de manière consciente : en effet, c'est uniquement lorsque j'ai abordé ces symboles que les gens ont pris conscience de leur existence, sans même pouvoir préciser pourquoi ces traditions perduraient. La littérature scientifique portant sur les Sérères du Sine-Saloum fait souvent mention de ce dernier symbole dans les rites de passages, par exemple pour la circoncision (entre autres, Gravrand, 1973). Si ces symboles animistes demeurent très importants chez les Sérères du Sine-Saloum, les noons de la paroisse de Koudiadiène semblent vouloir rejeter leur importance, particulièrement ce « X » qui représenterait littéralement le lien entre ciel et terre, les points cardinaux, l'homme et la femme, l'équilibre de la nature, etc. (Gravrand, 1973) Les noons du village s'efforcent de dissocier ce symbole de leurs croyances mais, pourtant, il semble être beaucoup plus présent qu'ils ne veulent l'admettre, comme en témoignent ces images du mobilier de l'église (figures 11a à 11c, page suivante) :



Figure 11a - Un tabouret en « X »
Crédits photo : Anthony Grégoire



Figure 11b - Un lutrin en « X »
Crédits photo : Anthony Grégoire

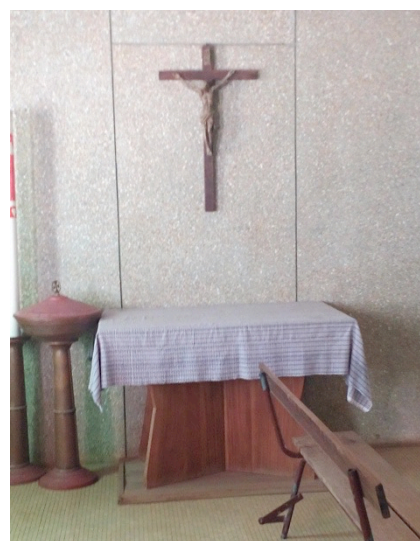


Figure 11c - L'autel en « X »
(dédié à la Vierge Marie)
Crédits photo : Anthony Grégoire

Mes observations préliminaires au sujet du symbolisme chez les Sérères noon de Saint Pierre Julien Eymard, à Koudiadiène, portent à concevoir ces éléments sous une bipolarité de par leur dissociation symbolique consciente chez les membres de la paroisse entre l'animisme et le catholicisme. Musicalement parlant, mes observations auront aussi démontré l'importance symbolique de ce « X » en tant que croisement des traditions orale et écrite, croisement dont le centre symbolise précisément la situation des Sérères noon de Koudiadiène, soit à la croisée des systèmes ancestraux et occidentaux. Au final, c'est comme si la transposition symbolique s'était opérée de façon (in)consciente pour être ensuite mise à l'écart de façon consciente : deux origines pour une seule croyance syncrétique assumée dans une certaine mesure, et probablement observable à des niveaux de profondeur beaucoup plus importants. Comment s'est opéré ce passage de l'animisme au catholicisme avant, pendant et après l'évangélisation? Surtout, quels symboles, et comment ceux-ci se sont transposés dans cette nouvelle croyance? Vers quelle forme la culture (musicale) animiste s'est vue adaptée

aux pratiques culturelles catholiques? De nouvelles questions, de nouvelles pistes de recherche qui se devront d'être suivies dans le cadre de recherches futures.

Entrevues et discussions

Valéry Diène (étudiant) : 2 août 2015

Doyen Pascal Déthier Dione (professeur retraité, UCAD) : 14 et 25 août 2015

Père Abraham Faye (Maître du Noviciat *Le Cénacle*) : 13 janvier 2015

Jean-Louis Faye (percussionniste) : 20 décembre 2014

Giselle Olga Thiaw Faye (choriste), Anna Cécile Thiaw Faye, Etienne Dionda Guelang Faye (professeur), Jacqueline Louise Émilie Amy Faye (étudiante) : 29 août 2015

Alice Ndiolène (étudiante) : 3 et 14 janvier 2015

Joseph Ndiolène (animateur culturel) : 27 décembre 2014; 2, 3 et 6 janvier; et 1^{er}, 6 et 24 août 2015

Kisito Ndiolène (ancien choriste) : 21 juillet 2015

Louis Ndiolène (choriste) : 27 juillet 2015

Marie-Christine Ndiolène (ancienne choriste) : 21 et 31 juillet, et 3 et 27 août 2015

Samuel Ndiolène (choriste) : 14 juillet 2015

Père Antoine Ndong (curé) : 19 décembre 2014

Lazare Ngagne Tene (maître de chœur) : 6 janvier, 14 juillet 2015

Joseph Tine (étudiant en enseignement de la musique, ENA) : 12 et 26 août 2015

Wilfrid Amos Tine (gérant des partitions) : 16 juillet 2015

Gabriel Nango Tine (apprentis et chef de la Petite chorale) : 15 juillet 2015

Bibliographie

- Agawu, Victor Kofi. *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York: Routledge, 2003.
- Agence Nationale de la Statistique et de la Démographie (ANSD), et ICF International. «Sénégal: Enquête Démographique et de Santé Continue (EDS-Continue) 2014». Rockville, Maryland: ANSD et ICF International, 2015.
- Akpabot, Samuel. «Theories on African Music». *African Arts* 6, n° 1 (1972): 59-88.
- Aning, B. A. «Varieties of African Music and Musical Types». *The Black Perspective in Music* 1, n° 1 (1973): 16-23.
- ANS: 1G/337. «Monographie du Cercle de Thiès». 1910.
- Arnaud, G., et H. Lecomte. *Musiques de toutes les Afriques*. Paris: Fayard, 2006.
- Aujas, Louis. «Les Sérères du Sénégal (Moeurs et Coutumes de droit privé)». *Bulletin du Comité d'études historiques et scientifiques de l'Afrique Occidentale Française* 14, n° 1 (1931): 293-333.
- Austin, John Langshaw. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press, 1962.
- . *Quand dire, c'est faire*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- Avorgbedor, Daniel Kodzo. *The interrelatedness of music, religion, and ritual in African performance practice*. African studies. Lewiston, N.Y.: E. Mellen Press, 2003.
- Becker, Charles. «Histoire de la Ségambie du XVe au XVIIIe siècle: un bilan (The Precolonial Period in Senegambia, 15th to 18th Century)». *Cahiers d'études Africaines* 25, n° 98 (1985): 213-42.
- . «La représentation des Sereer du nord-ouest dans les sources européennes (XVe-XIXe siècle)». *Journal des africanistes* 55, n° 1-2 (1985): 165-85.
- . *Vestiges historiques, témoins matériels du passé dans les pays sereer*. Dakar: ORSTOM, 1993.
- Benoist, Joseph-Roger de. *Histoire de l'Église catholique au Sénégal du milieu du XVe siècle à l'aube du troisième millénaire*. Paris; Dakar: Karthala; Clairafrique, 2008.
- Berlioz, Jacques, Jacques Le Goff et Anita Guerreau-Jalabert. «Anthropologie et histoire». Dans *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 20^e congrès*, 269-304. L'histoire médiévale en France. Bilan et

- perspectives. Paris: Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public, 1989.
- Blacking, John. *Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.
- Bouchard, Gérard. *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*. Montréal: Boréal, 2000.
- Burke, Peter J., et Jan E. Stets. *Identity Theory*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Camara, Sory. *Gens de la parole: essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*. Paris: Mouton, 1976.
- Carlus, J. «Les Sérères de la Sénégambie». *Revue de géographie* (juin 1880): 409-20.
- Charry, Eric S. *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- Chernoff, John Miller. *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Ciss, Ismaila. «Colonisation et mutations des sociétés seereer du nord-ouest, du milieu du XIXe siècle à la 2ème guerre mondiale». Thèse de doctorat, Université Cheikh Anta Diop, 2000.
- Cissé, Mamadou. «Langues et glottopolitique au Sénégal». Dans, *Éthiopiennes* n° 87 (2011): [En ligne]. <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1793>.
- Cissé, Momar. *Parole chantée et communication sociale chez les Wolof du Sénégal*. Paris: Harmattan, 2010.
- Colnago, Filippo. «La communication musicale comme élément d'identité culturelle chez les Lobi du Burkina Faso». *Cahiers d'ethnomusicologie* 20 (2007): 67-85.
- Cuche, Denys. *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris: Éditions La Découverte, 2004.
- Dang, Christine Thu Nhi. «Songs of Spiritual Citizenship: Muslim and Christian Voices in the Senegalese Public Sphere». Thèse de doctorat, Université de Pennsylvanie, 2014.
- De Courtilles, Isabelle, et Lilane Prevost. *Les racines des musiques noires*. Paris: Editions L'Harmattan, 2009.
- Desroches, Monique. «Entre texte et performance: l'art de raconter». *Cahiers d'ethnomusicologie* 21 (2008): 103-15.

- . «Musique et rituel: significations, identité et société». Dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, vol. 3: Musiques et cultures, 538-56. Arles: Actes Sud, 2005.
- Dewey, John. *L'art comme expérience. Œuvres philosophiques III. Folio essais*. Pau, Tours: Presses de l'Université de Pau, Farago, 2010.
- Diouf, Babacar Sedikh. «Le Sérère, paganisme polythéiste ou religion monothéiste?». Dans *Pouvoir et justice dans la tradition des peuples noirs: philosophie et pratique*, sous la dir. de Fatou Kine Camara, 205-21. Études africaines. Paris: L'Harmattan, 2004.
- Diouf, Mamadou, et Charles Becker. «Histoire de la Sénégalie: une bibliographie des travaux universitaires». *Journal des africanistes* 58, n° 2 (1988): 163-209.
- DjeDje, Jacqueline Cogdell. «Change and Differentiation: The Adoption of Black American Gospel Music in the Catholic Church». *Ethnomusicology* 30, n° 2 (1986): 223-52.
- Dournon, Geneviève. «Instruments de musique du monde: foisonnement et systématiques». Dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, vol. 5: L'unité de la musique, 833-69. Arles: Actes Sud, 2007.
- Dulphy, Gérard. «Étude sur les coutumes sérères de la Petite Côte (Cercle de Thiès, Sénégal)». *L'ethnographie*, n° 37 (juillet 1939): 3-70.
- Dupire, Marguerite. «À propos d'unités échangistes Sereer-Noon et Lala». *Journal des africanistes* 62, n° 2 (1992): 193-217.
- Emongo, Lomomba. «Vers une herméneutique des traditions». Chap. 3. (à paraître).
- Gamble, David P., Linda K. Salmon et Alhaji Hassan Njie, ed. *People of the Gambia. I. The Wolof*. Vol. 17, Gambian Studies. San Francisco: [?], 1985.
- Garba, Mahaman. «Divergences et convergences des musiques traditionnelles et modernes dans La culture nigérienne». Dans *Itinéraires et convergences de musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, sous la dir. de Mukala Kadima-Nzuji et Alpha Noël Malonga, 161-90. Paris: Éditions L'Harmattan, 2005.
- Glasman, Joël. «Le Sénégal imaginé. Évolution d'une classification ethnique de 1816 aux années 1920». *Afrique & histoire* 2, n° 1 (2004): 111-39.
- Gravrand, Henri. «L'héritage spirituel sereer: valeur traditionnelle d'hier, d'aujourd'hui et de demain». Dans, *Éthiopiques* n° 31 (1982): [En ligne]. <http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article895>.
- . *La civilisation sereer*. Cossan: Les origines. Vol. 1. Dakar: Nouvelles Éditions Africaines, 1983.

- . *La civilisation sereer*. Pangool: Le génie religieux sereer. Vol. 2. Dakar: Nouvelles Éditions Africaines, 1990.
- . «Le symbolisme Sérér». *Psychopathologie africaine* 9, n° 2 (1973): 237-65.
- . «“Naq” et sorcellerie dans les conceptions sérèr». *Psychopathologie africaine* 11, n° 2 (1975): 179-216.
- . «Rites et symboles sereer face au sacré». *Cahiers des religions africaines* 20/21, n° 39/42 (1987): 125-43.
- . *Visage africain de l'Église; une expérience au Sénégal*. Lumière et nations. Paris: Éditions de l'Orante, 1961.
- Guerraoui, Zohra. «De l'acculturation à l'interculturalité: réflexions épistémologiques». *L'Autre* 10, n° 2 (2009): 195-200.
- Hobsbawm, Eric. «Avant-propos: La fonction sociale du passé». Dans *L'invention de la tradition*, sous la dir. de Eric Hobsbawm et Terence Ranger, 11-26. Nouvelle édition augmentée. Paris: Éditions Amsterdam, 2012.
- . «Introduction: Inventer des traditions». Dans *L'invention de la tradition*, sous la dir. de Eric Hobsbawm et Terence Ranger, 27-41. Nouvelle édition augmentée. Paris: Éditions Amsterdam, 2012.
- Hood, Mantle. «The Challenge of "Bi-Musicality"». *Ethnomusicology* 4, n° 2 (1960): 55-59.
- Joof, Tamsier. «The Seereer Resource Centre (SRC)». <http://www.seereer.com/>.
- Kadima-Nzuji, Mukala, et Alpha Noël Malonga. *Itinéraires et convergences de musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*. Paris: Editions L'Harmattan, 2005.
- Kubik, Gerhard. *Theory of African Music*. 2 vol. Wilhelmshaven: F. Noetzel, 1994-2010.
- Lacasse, Serge. «Composition, performance, phonographie: un malentendu ontologique en analyse musicale?». Dans *Groove: Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, sous la dir. de Serge Lacasse et Patrick Roy, 65-78. Québec: Presses de l'Université Laval, 2006.
- Lanoye, Ferdinand de. «Voyages et expéditions au Sénégal et dans les contrées voisines». Dans *Le tour du monde: nouveau journal des voyages*, sous la dir. de Edouard Charton, 17-64. 3. Paris: Librairie de L. Hachette, 1861.
- Lenclud, Gérard. «La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de tradition et de société traditionnelle en ethnologie». *Terrain*, n° 9 (1987): 110-23.
- Lericollais, André. *Un terroir Sérèr du Sine (Sénégal): Sob (arrondissement de Niakhar)*. Dakar: ORSTOM, 1969.

- Lortat-Jacob, Bernard. «Ce que chanter veut dire. Étude de pragmatique (Castelsardo, Sardaigne)». *L'Homme*, n° 171/172 (juillet/décembre 2004): 83-101.
- Lussier, Katie, et Constance Lavoie. «Entre la calebasse et le panier: la conduite d'entretiens semi-dirigés en contextes africains». *Recherche qualitative en contexte africain* 31, n° 1 (2012): 62-88.
- Macé, Christian. «D'une perspective normative vers une perspective interactionniste compréhensive pour aborder le concept de résilience». *Recherches qualitatives* 30, n° 1 (mai 2011): 274-98.
- Mbandakulu, Martin Fortuné Mukendji. «Itinéraires et convergences de musiques chrétiennes et profanes en République démocratique du Congo». Dans *Itinéraires et convergences de musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, sous la dir. de Mukala Kadima-Nzuji et Alpha Noël Malonga, 141-60. Paris: Éditions L'Harmattan, 2005.
- Miereanu, Costin, et Xavier Hascher. *Les universaux en musique: actes du quatrième Congrès international sur la signification musicale*. Série Esthétique. Vol. 1. Paris: Publications de la Sorbonne, 1998.
- Ndiaye, Alphonse Raphaël. «Le peuple Sérère en marche: repères historiques et socio-culturels». sous la dir. de ENDA Tiers Monde. Bordeaux: Association culturelle pour la renaissance de la Langue Sereer, 1995.
- . «Léopold Sédar Senghor et son enracinement dans le terroir d'origine». Dans *Senghor Colloque de Dakar*, sous la dir. de ENDA Tiers Monde. Dakar: Presses universitaires de Dakar, 1996.
- Ndiaye, Ousmane Sémou. «Diversité et unicité sérères: l'exemple de la région de Thiès». Dans, *Éthiopiennes* 7, n° 54 (1991): [En ligne]. http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1253.
- Ndione, Francois Bagne, Heikki Soukka et Maria Soukka. *Manuel pour lire et écrire le noon*. Dakar: Société Internationale de Linguistique, 1996.
- Ndione, Pascal Dédhié. *Wango autrefois. Le Safi: un héros, Amari Sangane Faye*. [Thiès?]: [?], [?].
- . *Wango autrefois. Un résistant: Amari Sangane Faye, héros de Diankène*. [Thiès?]: [?], [?].
- Olivier, Emmanuelle. «Performance musicale et situation sociale». *Cahiers d'ethnomusicologie* 17 (2004): 65-88.
- Open Language Archives. «OLAC resources in and about the Noon language». <http://www.language-archives.org/language/snf>.

- P. Boutrais. «Les Nones». *Horizons Africains* [?], n° 61 (novembre 1952): [?].
- Pélissier, Paul. *Les paysans du Sénégal: les civilisations agraires du Cayor à la Casamance*. Saint-Yrieix, Haute-Vienne: Imprimerie Fabrègue, 1966.
- Penna-Diaw, Luciana. «La danse sabar, une expression de l'identité féminine chez les Wolof du Sénégal». Dans, *Cahiers d'ethnomusicologie* 18, (2005): [En ligne]. <http://ethnomusicologie.revues.org/294>.
- Pinet-Laprade, Émile. «Notice sur les Sérères, peuplade répandue sur la partie des côtes occidentales d'Afrique, comprise entre le cap Vert et la rivière de Saloum: Ie partie». *Moniteur du Sénégal et dépendances: journal officiel* 10, n° 462 (31 janvier 1865): 21-2.
- . «Notice sur les Sérères, peuplade répandue sur la partie des côtes occidentales d'Afrique, comprise entre le cap Vert et la rivière de Saloum: IIe et IIIe parties». *Moniteur du Sénégal et dépendances: journal officiel* 10, n° 479 (30 mai 1865): 100-02.
- . «Notice sur les Sérères, peuplade répandue sur la partie des côtes occidentales d'Afrique, comprise entre le cap Vert et la rivière de Saloum: IIIe partie (fin)». *Moniteur du Sénégal et dépendances: journal officiel* 10, n° 485 (11 juillet 1865): 131-32.
- Provost, Monique. «Les usages sociaux du djembé au Québec: construction locale d'un patrimoine culturel immatériel mondial». Thèse de doctorat, Université Laval, 2016.
- Qureshi, Regula Burckhardt. «Musical sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis». *Ethnomusicology* 31, n° 1 (1987): 56-86.
- Rasoloniaina, Brigitte. *Etude des représentations linguistiques des Sereer: Sénégal: Mbour, Nianing, Sandiara*. Paris: Harmattan, 2000.
- Reverdy, Jean Claude. *Une société rurale au Sénégal: les structures foncières familiales et villageoises des Serer*. Aix-en-Provence: Centre africain des sciences humaines appliquées, 1967.
- Sarr, Ibrahima, et Ibrahima Thiaw. «Cultures, médias et diversité ethnique; la nation sénégalaise face à la wolofisation». *Revue électronique internationale des sciences du langage* 18 (2012): 1-17.
- Savoie-Zajc, Lorraine. «Comment peut-on construire un échantillonnage scientifiquement valide?». *Recherches qualitatives* (hors série), n° 5 (2007): 99-111.
- . «L'entrevue semi-dirigée». Chap. 13 Dans *Recherche sociale: De la problématique à la collecte des données*, sous la dir. de Benoît Gauthier, 337-60. Québec, Canada: Les Presses de l'Université du Québec, 2009.

- Searing, James F. «Conversion to Islam: Military Recruitment and Generational Conflict in a Sereer-Safèn Village (Bandia), 1920-38». *The Journal of African History* 44, n° 1 (2003): 73-94.
- . «"No Kings, No Lords, No Slaves": Ethnicity and Religion among the Sereer-Safèn of Western Bawol, 1700-1914». *The Journal of African History* 43, n° 3 (2002): 407-29.
- Searle, John R. *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge, Eng.; New York: Cambridge University Press, 1979.
- Senghor, Leopold Sédar. «L'harmonie vocalique en Sérère». *Journal de la Société des Africanistes* 14, n° 1 (1944): 17-23.
- Soukka, Heikki, et Maria Soukka. «Guide d'orthographe de la langue Noon». [-]: Société internationale de linguistique, 2001.
- . «Une esquisse de la phonologie de la langue noon». [-]: Société internationale de linguistique, 2001.
- Soukka, Maria. *A descriptive grammar of Noon: a cangin language of Senegal*. Lincom studies in African linguistics. Munich: Lincom Europa, 2000.
- Soulé, Bastien. «Observation participante ou participation observante? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales». *Recherche qualitative* 27, n° 1 (2007): 127-40.
- Stone, Ruth M. *Music in West Africa: experiencing music, expressing culture*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Surianu, Horia. «Transmutation morphologique et signification de l'identité musicale». Dans *Les universaux en musique: actes du quatrième Congrès international sur la signification musicale*, sous la dir. de Costin Mioreanu et Xavier Hascher, 399-410. 1. Paris: Publications de la Sorbonne, 1998.
- Tastevin, R.P. Constant. «La religion des Nones». *Études missionnaires* 2, n° 3 (juillet-septembre 1933): 176-87.
- . «La religion des Nones». *Études missionnaires* 2, n° 2 (avril-juin 1933): 81-100.
- Thiaw, Ibrahima. *Espaces, culture matérielle et identités en Sénégal*. Dakar: African Books Collective, 2010.
- . «Migration et archéologie d'une ethnie: les Sereer de Sénégal». *Bulletin de l'IFAN* 54, n° 1-2 (2012): 9-28.

- Thiaw, Issa Laye. «La religiosité des sereer, avant et pendant leur islamisation». Dans, *Éthiopiques* 7, n° 54 (1991): [En ligne]. http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1248.
- Verneau, René. «Ouolofs, Leybous et Sérères». Dans *L'Anthropologie*, sous la dir. de Émile Cartailhac, Ernest-Théodore Hamy et Paul Topinard, 510-28. Paris: G. Masson, 1895.
- White, Bob W. *Rumba Rules. The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*. Durham: Duke University Press, 2008.
- White, Bob W., et Kiven Strohm. «Preface: Ethnographic knowledge and the aporias of intersubjectivity». *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 4, n° 1 (2014): 189-97.

Annexe A : *Formulaire d'information verbal*



FORMULAIRE D'INFORMATION

Titre de la recherche : La représentation de la collectivité dans la mise en acte du chant choral sénégalais

Chercheur : Anthony Grégoire, maîtrise en ethnomusicologie, Faculté de musique, Université de Montréal

Directrice de recherche : Monique Desroches, professeure titulaire et responsable du secteur ethnomusicologie à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, Canada.

A) RENSEIGNEMENTS AUX PARTICIPANTS

1. Objectifs de la recherche.

Par l'étude des musiques traditionnelles de ce pays, particulièrement du chant choral, et du rôle qu'il occupe dans la société sénégalaise, et plus particulièrement sérère, le chercheur tentera de démontrer en quoi ces musiques expriment l'histoire, les choix de société et individuels et comment on se l'approprie, ainsi qu'à quelles fins. Puisque toute construction identitaire se réalise par des éléments qui se définissent par opposition ou par complémentarité à d'autres, le chant choral sera étudié et analysé non pas de manière isolée, mais en relation avec l'expérience individuelle de chaque individu afin d'en dégager la signification attribuée à la collectivité dans la mise en acte de la performance.

2. Participation à la recherche

Votre participation consiste à donner au chercheur une ou quelques entrevues, d'une durée indéterminée. Les entrevues se feront à la date et au lieu de votre choix. Au cours des entrevues, des questions concernant le milieu musical sénégalais, votre parcours personnel, artistique et professionnel, les spécificités des musiques sénégalaise et/ou sérères, vous seront posées. Vous pourrez choisir de ne pas répondre à certaines questions ou indiquer si certaines de vos réponses doivent rester confidentielles. Ces entrevues feront l'objet d'enregistrements audio et/ou vidéo et/ou de prises de notes. Certains extraits pourront être transcrits.

Votre participation consiste aussi à permettre au chercheur de vous observer dans le cadre d'une prestation du groupe choral. Ses performances feront l'objet d'enregistrements audio et/ou vidéo et/ou de prises de notes.

Vous pouvez également permettre au chercheur d'intégrer certaines de vos activités (réunions, formations, ateliers, répétitions, etc.). Lors de ces activités, le chercheur pourra demander d'enregistrer, de filmer et de prendre des notes. Vous êtes libres d'accepter ou non.

3. Confidentialité

Les renseignements que vous donnerez demeureront confidentiels si vous le souhaitez. Il est possible que le chercheur utilise les images ou enregistrements dans le cadre de cours académiques, de conférences ou pour Internet (sites à vocation non commerciale seulement). Il vous avisera de son intention et vous aurez un droit de regard sur les extraits choisis, que ce soit pour Internet ou pour les conférences. Vous pourrez aussi décider de demeurer anonyme pour tout extrait sélectionné et qui serait éventuellement mis en ligne sur Internet ou utilisé lors de conférences. Si vous souhaitez que les informations fournies demeurent confidentielles, le chercheur vous attribuera un nom de code pour vous nommer tout au long de sa recherche. Le chercheur ne peut toutefois garantir l'anonymat complet et il est possible que vous puissiez être identifié par les membres de votre communauté. De plus, les renseignements seront conservés au *Laboratoire d'ethnomusicologie et d'organologie* de la Faculté de musique de l'Université de Montréal pour une période de 15 ans avant d'être détruits, le tout protégé par un mot de passe. Seuls les chercheurs du Laboratoire y auront accès ; ils seront soumis aux mêmes obligations et mesures de confidentialité que le chercheur principal. Vous avez le droit de vous y opposer.

4. Avantages et inconvénients

En participant à cette recherche, vous contribuerez à l'avancement des connaissances et à la recherche sur les musiques et la culture sérère en milieu catholique. Les noms et les informations fournis durant cette recherche ne seront publiés qu'avec votre consentement, afin que ce projet ne présente aucun inconvénient pour vous. D'autre part, ce projet ne présente aucun bénéfice personnel pour les participants, autre que de faire mieux connaître leur culture et leurs musiques.

5. Droit de retrait

Votre participation est entièrement volontaire. Vous êtes libre de vous retirer en tout temps par avis verbal, sans préjudice et sans devoir justifier votre décision. Si vous décidez de vous retirer de la recherche, vous pouvez communiquer avec le chercheur pendant son séjour au Sénégal et par courriel après son départ. Toutes les données qui auront été recueillies avant votre retrait seront alors détruites.

6. Diffusion des résultats

Vous serez informés autant que possible de toute publication d'articles scientifiques ou de la thèse du chercheur. Une copie des résultats peut aussi vous être transmise, selon votre demande.

7. Compensation

Aucune compensation financière ne sera versée pour votre participation à la présente recherche.

B) CONSENTEMENT

J'affirme avoir obtenu les réponses à mes questions sur ma participation à la recherche et comprendre le but, la nature, les avantages, les risques et les inconvénients de cette recherche.

J'accepte que mon nom soit publié : oui / non

J'accepte que les informations relatives aux personnes ou organismes cité(e)s soient publiées : oui / non

J'accepte que les enregistrements et images réalisés puissent être utilisé(e)s à des fins éducatives : oui / non

J'accepte que les enregistrements et images réalisés puissent être diffusé(e)s sur Internet : oui / non

J'accepte que les données recueillies dans le cadre de cette étude soient utilisées pour des projets de recherche subséquents de même nature, conditionnellement à leur approbation éthique et dans le respect des mêmes principes de confidentialité et de protection des informations : oui / non

Après réflexion, je consens librement à prendre part à cette recherche. Je sais que je peux me retirer en tout temps, par avis verbal, sans préjudice et sans devoir justifier ma décision.

Pour toute question relative à la recherche, ou pour vous retirer de la recherche, vous pouvez communiquer avec le chercheur responsable, Anthony Grégoire, par courriel à l'adresse suivante : @umontreal.ca.

Toute plainte relative à votre participation à cette recherche peut être adressée à l'ombudsman de l'Université de Montréal, au numéro de téléphone 001 514 343-2100 ou à l'adresse courriel ombudsman@umontreal.ca. (**L'ombudsman accepte les appels à frais virés**).

Pour toute préoccupation sur vos droits ou sur les responsabilités des chercheurs concernant votre participation à ce projet, vous pouvez contacter le conseiller en éthique du Comité plurifacultaire en éthique de la recherche (CPÉR) au cper@umontreal.ca ou au 514-343-6111, poste 1896 ou consulter le site : <http://recherche.umontreal.ca/participants>.

Annexe B : *Formulaire de consentement écrit*



FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

Titre de la recherche : La représentation de la collectivité dans la mise en acte du chant choral sénégalais

Chercheur : Anthony Grégoire, maîtrise en ethnomusicologie, Faculté de musique, Université de Montréal

Directrice de recherche : Monique Desroches, professeure titulaire et responsable du secteur ethnomusicologie à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, Canada.

A) RENSEIGNEMENTS AUX PARTICIPANTS

1. Objectifs de la recherche.

Par l'étude des musiques traditionnelles de ce pays, particulièrement du chant choral, et du rôle qu'il occupe dans la société sénégalaise, et plus particulièrement sérère, le chercheur tentera de démontrer en quoi ces musiques expriment l'histoire, les choix de société et individuels et comment on se l'approprie, ainsi qu'à quelles fins. Puisque toute construction identitaire se réalise par des éléments qui se définissent par opposition ou par complémentarité à d'autres, le chant choral sera étudié et analysé non pas de manière isolée, mais en relation avec l'expérience individuelle de chaque individu afin d'en dégager la signification attribuée à la collectivité dans la mise en acte de la performance.

2. Participation à la recherche

Votre participation consiste à donner au chercheur une ou quelques entrevues, d'une durée indéterminée. Les entrevues se feront à la date et au lieu de votre choix. Au cours des entrevues, des questions concernant le milieu musical sénégalais, votre parcours personnel, artistique et professionnel, les spécificités des musiques sénégalaise et/ou sérères, vous seront posées. Vous pourrez choisir de ne pas répondre à certaines questions ou indiquer si certaines de vos réponses doivent rester confidentielles. Ces entrevues feront l'objet d'enregistrements audio et/ou vidéo et/ou de prises de notes. Certains extraits pourront être transcrits.

Votre participation consiste aussi à permettre au chercheur de vous observer dans le cadre d'une prestation du groupe choral. Ces performances feront l'objet d'enregistrements audio et/ou vidéo et/ou de prises de notes.

Vous pouvez également permettre au chercheur d'intégrer certaines de vos activités (réunions, formations, ateliers, répétitions, etc.). Lors de ces activités, le chercheur pourra demander d'enregistrer, de filmer et de prendre des notes. Vous êtes libres d'accepter ou non.

3. Confidentialité

Les renseignements que vous donnerez demeureront confidentiels si vous le souhaitez. Il est possible que le chercheur utilise les images ou enregistrements dans le cadre de cours académiques, de conférences ou pour Internet (sites à vocation non commerciale seulement). Il vous avisera de son intention et vous aurez un droit de regard sur les extraits choisis, que ce soit pour Internet ou pour les conférences. Vous pourrez aussi décider de demeurer anonyme pour tout extrait sélectionné et qui serait éventuellement mis en ligne sur Internet ou utilisé lors de conférences. Si vous souhaitez que les informations fournies demeurent confidentielles, le chercheur vous attribuera un nom de code pour vous nommer tout au long de sa recherche. Le chercheur ne peut toutefois garantir l'anonymat complet et il est possible que vous puissiez être identifié par les membres de votre communauté. De plus, les renseignements seront conservés au *Laboratoire d'ethnomusicologie et d'organologie* de la Faculté de musique de l'Université de Montréal pour une période de 15 ans avant d'être détruits, le tout protégé par un mot de passe. Seuls les chercheurs du Laboratoire y auront accès ; ils seront soumis aux mêmes obligations et mesures de confidentialité que le chercheur principal. Vous avez le droit de vous y opposer.

4. Avantages et inconvénients

En participant à cette recherche, vous contribuerez à l'avancement des connaissances et à la recherche sur les musiques et la culture sérère en milieu catholique. Les noms et les informations fournis durant cette recherche ne seront publiés qu'avec votre consentement, afin que ce projet ne présente aucun inconvénient pour vous. D'autre part, ce projet présente aucun bénéfice personnel pour les participants, autre que de faire mieux connaître leur culture et leurs musiques.

5. Droit de retrait

Votre participation est entièrement volontaire. Vous êtes libre de vous retirer en tout temps par avis verbal, sans préjudice et sans devoir justifier votre décision. Si vous décidez de vous retirer de la recherche, vous pouvez communiquer avec le chercheur pendant son séjour au Sénégal et par courriel après son départ. Toutes les données qui auront été recueillies avant votre retrait seront alors détruites.

6. Diffusion des résultats

Vous serez informés autant que possible de toute publication d'articles scientifiques ou de la thèse du chercheur. Une copie des résultats peut aussi vous être transmise, selon votre demande.

7. Compensation

Aucune compensation financière ne sera versée pour votre participation à la présente recherche.

B) CONSENTEMENT

Je déclare avoir pris connaissance des informations ci-dessus, avoir obtenu les réponses à mes questions sur ma participation à la recherche et comprendre le but, la nature, les avantages, les risques et les inconvénients de cette recherche.

J'accepte que mon nom soit publié : oui / non

J'accepte que les informations relatives aux personnes ou organismes cité(s) soient publiées : oui / non

J'accepte que les enregistrements et images réalisés puissent être utilisé(e)s à des fins éducatives : oui / non

J'accepte que les enregistrements et images réalisés puissent être diffusé(e)s sur Internet : oui / non

J'accepte que les données recueillies dans le cadre de cette étude soient utilisées pour des projets de recherche subséquents de même nature, conditionnellement à leur approbation éthique et dans le respect des mêmes principes de confidentialité et de protection des informations : oui / non

Après réflexion, je consens librement à prendre part à cette recherche. Je sais que je peux me retirer en tout temps, par avis verbal, sans préjudice et sans devoir justifier ma décision.

Signature : _____

Date : _____

Nom : _____

Prénom : _____

Je déclare avoir expliqué le but, la nature, les avantages, les risques et les inconvénients de l'étude et avoir répondu au meilleur de ma connaissance aux questions posées.

Signature du chercheur : _____

Date : _____

Nom : GRÉGOIRE Prénom : Anthony

Pour toute question relative à la recherche, ou pour vous retirer de la recherche, vous pouvez communiquer avec le chercheur responsable, Anthony Grégoire, par courriel à l'adresse suivante : @umontreal.ca.

Toute plainte relative à votre participation à cette recherche peut être adressée à l'ombudsman de l'Université de Montréal, au numéro de téléphone 001 514 343-2100 ou à l'adresse courriel ombudsman@umontreal.ca. (L'ombudsman accepte les appels à frais virés).

Pour toute préoccupation sur vos droits ou sur les responsabilités des chercheurs concernant votre participation à ce projet, vous pouvez contacter le conseiller en éthique du Comité plurifacultaire en éthique de la recherche (CPÉR) au cper@umontreal.ca ou au 514-343-6111, poste 1896 ou consulter le site : <http://recherche.umontreal.ca/participants>.

Un exemplaire du formulaire de consentement signé doit être remis au participant.

Annexe C : Certificat d'éthique de la recherche



Comité plurifacultaire d'éthique de la recherche

N° de certificat
CPEP-14-137-D(1)

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE - 1er renouvellement -

Le Comité plurifacultaire d'éthique de la recherche (CPEP), selon les procédures en vigueur et en vertu des documents relatifs au suivi qui lui a été fournis conclut qu'il respecte les règles d'éthique énoncées dans la Politique sur la recherche avec des êtres humains de l'Université de Montréal

| Projet | |
|--------------------------------|---|
| Titre du projet | La représentation de la collectivité dans la mise en acte du chant choral sénégalais Nouveau titre: La représentation de la collectivité dans la mise en acte du chant choral sénégalais chez les Sérères noon de Saint Pierre Julien Eymard de Koudiadiène. (2016-02-17) |
| Étudiant requérant | Anthony Grégoire Candidat à la maîtrise, Département d'ethnomusicologie - Faculté de musique Université de Montréal |
| Sous la direction de | Monique Desroches, Professeure titulaire, Faculté de musique, Université de Montréal |
| Financement | |
| Organisme | Non financé |
| Programme | -- |
| Titre de l'octroi si différent | -- |
| Numéro d'octroi | -- |
| Chercheur principal | -- |
| No de compte | -- |

MODALITÉS D'APPLICATION

Tout changement anticipé au protocole de recherche doit être communiqué au CPEP qui en évaluera l'impact au chapitre de l'éthique. Toute interruption prématurée du projet ou tout incident grave doit être immédiatement signalé au CPEP.

Selon les règles universitaires en vigueur, un suivi annuel est minimalement exigé pour maintenir la validité de la présente approbation éthique, et ce, jusqu'à la fin du projet. Le questionnaire de suivi est disponible sur la page web du CPEP.

Olivier St-Laurent, Conseiller en éthique de la recherche
Comité plurifacultaire d'éthique de la recherche
Université de Montréal

25 février 2016

Date de délivrance du renouvellement ou de la réémission*

10 décembre 2014

Date du certificat initial

*Le présent renouvellement est en continuité avec le précédent certificat

1er mars 2017

Date du prochain suivi

1er mars 2017

Date de fin de validité

adresse postale
3744 Jean-Brillant, B-430-8
C.P. 6128, succ. Centre-ville
Montréal QC H3C 3J7
www.cper.umontreal.ca

Téléphone : 514-343-6111 poste 1896
cper@umontreal.ca

Annexe D : Messe Na am dam

MESSE WOLOF NA AM NDAM

T&M: François NDONG

KYRIE

1&3/ yërem ñu (Borom bi) yërem ñu (Borom bi) Borom bi (yërem ñu) yërem ñu (ey Borom bi) kyrié eleison
2/ yërem ñu (krista) yërem ñu (Krista) Krista (yërem ñu) yërem ñu (ey krista) kriste eleison

GLORIA

Na Yalla am ndam na am ndam

Gloria in excelsis Deo te ñi mu soppa bare jamma ci suuf

1- Ñungi la nav di la santa di la jaamu di la maggal,
di la gërëm ngir sa ndam li amul dayo yov Borom bi,
Yalla buur'u asaman si yov yalla baay Borom Katan.

2- Yov Borom bi doom'u yalla ji di bajo Yesu Krista,
yov Borom bi yalla, mburtu'm yalla mi di doom'u bay bi,
yov Borom bi yalla, mburtu'm yalla mi di doom'u baay bi.

3- Yov ki di dindi bakar'u aduna si lel yërëm ñu,
Yov ki di dindi bakar'u aduna si lel nangui ñu,
yov ki toog te di nguuru ca ndeyjor'u baay bi yërëm ñu.

4- Ndege yov rekk a sella dëgg vav yov rekk a di Borom bi,
yov rekk a fete lepp ca kav leppa ca kav Yesu Krista,
anda'k xel mu sella mi di seedo ndam'u Baay bi Amin.

SANCTUS

Sellanga, yov dal a sella

sellanga, sellanga, sellanga, dominus deus sabaoth

1- Sa ndam feesal na asaman, feesal na itam suuf si sepp.

2- Nañ leen santa santa kidi dikka ci tur'u Borom bi

Hosanna Hosanna Hosanna ca kav a kav

AGNUS

1&2/Mburtu'm(agnus) Yalla(Dei) mi di dindi (mi di dindi) baakar'u aduna Miserere nobis

3/ Mburtu'm(agnus) Yalla(Dei) mi di dindi (mi di dindi) baakar'u aduna dona nobis pacem

Annexe E : Credo de la Messe VIII (De Angelis)



MESSE VIII

(De Angelis)

Credo III

5. *Re La Re Re Sol Re La*

Crédo in unum Dé - um, Pátrém omnipo-téntem, factó - rem cæli

Re Si m Sol Re La Re

et terræ, vi-si-bi-li-um ó-mni-um, et invi-si-bi-li-um. Et in

- Sol La Sol, Re Si m La

unum Dó-mi-num Jé-sum Christum, Fi-li-um Dé-i u-ni-gé-ni-tum.

Re Mim Sol Si m Sol Re

Et ex Pátre ná - tum ánte ómni-a sæ - cu - la. Déum de Dé - o,

Sol Re Sol La Re

lú-men de lú-mi-ne, Dé-um vérum de Dé - o vé - ro. Gé-ni-tum, non

2416 77

fá - ctum, consubstanti - álem Pá - tri : per quem ómni - a fá - cta sunt.
 Qui propter nos ho - mi - nes, et propter nostram sa - lu - tem descéndit de
 cæ - lis. Et incarná - tus est de Spí - ri - tu Sáncto ex Marí - a Vírgine :
 Et hómo fáctus est. Cru - ci - fi - xus ét - i - am pronó - bis : sub Pón - ti -
 o Pi - lá - to pássus, et sepúl - tus est. Et resurré - xit tér - ti - a dí - e,
 se - cún - dum Scriptú - ras. Et ascén - dit in cæ - lum sé - det ad dexte -
 ram Pá - tris. Et í - te - rum ventú - rus est cum gló - ri - a, ju - di - cá - re
 ví - vos et mórtu - os : cú - jus régni non é - rit fi - nis. Et in Spí - ri - tum
 Sánctum, Dómi - num, et vi - vi - fi - cántem : qui ex Pátre Fi - li - óque pro -
 cé - dit. Qui cum Pátre et Fi - li - o simul ad - ó - ra - tur, et conglori - fi -
 cá - tur : qui lo - cú - tus est per Prophé - tas. Et únam sánctam cathó - li - cam
 et a - postó - li - cam Ecclési - am. Confi - te - or únum baptísma in remissi -
 ónem pecca - tó - rum. Et exspécto re - surrec - ti - ónem mórtu - ó - rum.
 Et ví - tam ventú - ri sæ - cu - li. A - men.

Annexe F : Messe française « Babylone »

MESSE FRANCAISE « BABYLONE »

INSPIRATION : BY THE RIVER OF BABYLONE

DE JEAN BENOIT BAKHOUM

KYRIÉ

1-3-Prends pitié de nous Seigneur Oui prends pitié de tes enfants Oh Seigneur prends pitié.

a-Toutes nos offenses Pardon Seigneur

b-Tous nos péchés Seigneur prend pitié

2-Prends pitié de nous oh christ Oui prends pitié de tes enfants Oh Christ prends pitié

a-Toutes nos offenses Pardon ~~Seigneur~~ oh christ

b-Tous nos péchés ~~Seigneur~~ prend pitié

oh christ

GLORIA

REFRAIN : Gloire, gloire, gloire à Dieu au plus haut des cieux et paix aux hommes qu'il aime.

COUPLETS :

1-Nous te louonsnous te bénissons

2-Oh roi du ciel.....Agneau de Dieu

Nous te glorifions....Nous te glorifions

Oh fils unique....Seigneur Jésus Christ

Nous te rendons grâce...Pour ton immense gloire

Toi qui enlèves....les péchés du monde

3- Toi seul es saint....Toi seul es Seigneur

Toi le très haut....Seigneur Jésus Christ

Avec l'Esprit.....Amen

SANCTUS

REF : Le Seigneur est saint, il est saint oui il est saint

Le Dieu de l'univers Jésus est vraiment saint

COUPLETS :

1-Le ciel et la terre sont remplis de ta gloire Hosanna

2-Bénis soit celui qui vient au nom du Seigneur Hosanna

AGNUS

REF : Agneau de dieu qui enlève

les péchés du monde

1-2 : Prends pitié de nous

3 : Donnes-nous la paix

(vie)

Annexe G : *Jebal la suñu ligeey*

JEBAL LA SUNU LIGEEY

T/ M/ : Robert Francis NDIONE

Refrain : I

Lilée di méñeef yi nga ñu baxée Baay (Nangul)

Lilée la ñu béy ci suñuy tool

Lilée la sa surga yi di jariño

Su feeseek sa yemandé té fëll ci sag coofel

Na dôn ngalla Baay (na don)

Na don sarax su dul nénal sunu yakar

Na don ngalla Bagy (na don)

Takkuté ak ngëm gi yokk baat bi sax ci ñun.

Couplets; homme puis tous

Mayee'k coono'k, coofel, yakaar, ngërëm

La ñoo jebal fi yow !!!

1 - Na mburu mile don i yaram Krista

2- Na biiñ bilé doni dérétu Krista

3 - Na njébal yilé doni suñu muccu fit

4 - Na cuuraay bilé law bé ci yow borom taar

5 - Na coono yilé giif'é ci sa kanam Baay

Refrain II – Sop + chœur

Waw sakrifiis `u yakaar la ñu tallal

Jébal la suñu ` y ligeey Baay nangul

Nangul waw, nangul Baay mayé yii

N.B. : Finir par l'un des refrains au choix

Chorale St Dominique Savio - Koudiadiène

Annexe H : A boxot ale in

A BOXOT ALE IN

TEXTE ET MUSIQUE : Mathias N Pouye

"Le collège des Tontons"

REFRAIN: Hommes puis chœur

In wey bo - xo - tang , Roog o Yaal in

ke i jeg - na fo ke i ndef - na

COUPLET I Accelerando

1-Ke-ne re - fu na - mel te - du ke i bo - xo - tang .
2-Ke-ne re - fu bin te - du ne i bo - xo - tang ,

3-Ke-ne re - fu o ngim o nge in i bo - xo - tang
4-Dio-ka-ndial Roog dio - ka - ndial Faap in wey ta - ga - sam

1-Ja - bi den Faap to sup - ta - den ceer ke Yee - su
2-Ja - bi yen faap to o sup - tin fo oy Yee - su

3-Ja - bi yen faap lam ta ref o ngim o sad - ku
4-In wey ni - wang in wey si - mang in wey ngi - mang

Soprane puis chœur

1-2-Fa - ne gar - na na ad - na fa - ne a muc - li - da in
3-O ngim o nge na na biss ka in na ar - na - na .

4-Ja - ba - ni in ey ja - ba - ni in sa - dax fa - ne in .

CHORALE SAINT JOSEPH DE KEDOUGOU
AVRIL 2014

Annexe I : *Nangul suñuy jebale*

PAROISSE SAINT PIERRE JULIEN EYMARD

CHORALE DOMINIQUE SAVIO

TERTU NU EY BAAY

TEXTE ET MUSIQUE: ANDRE MATAR TINE

REFRAIN

Jublu nañ sa kaw lotel bi te gaadu maye yi ninko dikkle woon nañu jitu- ci sa
yoon wi---, Taççu leen taççu leen mu riir ndege krista bi dan na degga, te don çi
ñun tey, dunda gadul jex ga--.

COUPLETS

1. (H) Am nangul mburu mi te sopi ko baay, (Ts) Yarmu krista bi sa doom, na
fi sax te mu jural suñu liggey u loxo.
2. (H) Am nangul biin bi te sopi ko baay, (Ts) Deretu krista bi sa doom, na fi
sax te mu jural suñu liggey u loxo.

NANGUL SUNUY JEBALE

Gèrém nañ la yalla baay ci bes bu rey a rey bile nga ñu may, ñun sa mbotay, bes
u bannex angi ni besu cofel angi ni, ndem ay ati at angi ni nga ne ñu sax ci
krista, bu dègèr, bu dègèr, aki maye aki pexe, niñu ko misale tey ji ak ngem gu
taku.

COUPLETS

1. Nangul ñu mburu mi ñu ligey baay ak suñuy loxo, TS : sopiko yaram u krista
mi ñu newoon, def leen lolu dima ko fateliko.
2. Nangul ñu biin bi ñu ligey baay ak suñuy loxo, TS : sopiko deret u krista mi
ñu newoon, def leen lolu dima ko fateliko.

PRIERE UNIVERSELLE

T&M : JB TINE

Seigneur, écoute nous, exauce la prière, de tes enfants.

Annexe J : *Tamae pong ku binu*

TAMAE PONG KU BINU

Ref: Signor Deus cudi bu fidius e tessi pabo e pong ku binu nona pidi bu tama tama tama o tama tama tama e pong ku binu.

- 1- Nona pidibu tam tama e pong ku binu setae pong ku no tessi pabo ibida curpu di bufidiu. No pidibu tama tama e pong kubinu
- 2- Tama e binu fruta di no labor i bida sangu di no Signor.
- 3- No beng bu diobi pa ntirga no bida teng paciensa cambia na via.

U MAYOR BETHLEEM

Ref (solo+tous): U mayor Bethléem, allélua Krista Nabaji, Allélua

- 1- Nabaji di bugino bata sibé. Néna nil a sukoten allélua
- 2- Di marie anaw nabaji. O ami oeyi si suka allélua.
- 3- Ewute e raje kumota beka fitiken wurunjil allélua
- 4- Kumota kujolo e sala. O ami oeyi ku yi a ku allélua
- 5- U lewal ukimal Atawlal. O ami apaken na olal.

DYI SENI KIRIMIS

Ref1 :Aw Maria dyaw At'Emit, aw nu male aldjana dyi seni "Kirimis" E! Ya! Mary nu fange warawupe! Bana nyoli na sonieni E e e aw Mary u roboni gasumay

- 1- F: Duniayu pe e dyalo fang gamare ni, aw Maria anare eliba
H: Aw asenge gunyoli gudyolo e foni gutiom
- 2- F: U mayoral, u wanoral usafalol, na senolol gasumay galegen
H: Aw a jumba mof anmu mudyolo e safi gulin om
- 3- F: Gumalaka guyabe manub n'étamay dyaw'lal Mary apoya djanguay
H: Awe djan-djang sen oli mayange aldjana dyilawi
- 4- F: Salal ampaw u salal Anyol ol Yesu, di Buinum sala il be bandor.
H: U salal il u maren al il pe bugan om nanonan

Ref2: Alleluia! U Mayor al. Alleluia amen!

